This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 00100535 8

*AP

~~892~~

*AP

ESPRIT

DE

L'ENCYCLOPÉDIE.

IMPRIMERIE D'ABEL LANOE, RUE DE LA HARPE.

ESPRIT
DE
L'ENCYCLOPÉDIE,
OU
RECUEIL
DES ARTICLES LES PLUS CURIEUX ET LES PLUS INTÉRESSANS DE L'ENCYCLOPÉDIE,

EN CE QUI CONCERNE L'HISTOIRE, LA MORALE, LA LITTÉRATURE ET LA PHILOSOPHIE;

RÉUNIS ET MIS EN ORDRE PAR M. HENNEQUIN, L'UN DES COLLABORATEURS DE LA BIOGRAPHIE UNIVERSELLE.

NOUVELLE ÉDITION,

AUGMENTÉE D'UN GRAND NOMBRE D'ARTICLES QUI NE SE TROUVENT POINT DANS LES ÉDITIONS PRÉCÉDENTES.

12

TOME DOUZIÈME.

ASTOR LIBRARY NEW YORK

PARIS,

CHEZ VERDIÈRE, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, N° 25.

1822.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ESPRIT

DE

L'ENCYCLOPÉDIE.

ORATEUR.

ORATEUR. (*Eloq. et Rhét.*) Ce mot, dans son étymologie, s'étend fort loin, signifiant en général, *tout homme qui harangue.* Ici, il désigne un homme *éloquent* qui fait un discours public, préparé avec art, pour opérer la persuasion.

Quelque sujet que traite un tel orateur, il a nécessairement trois fonctions à remplir; la première est de trouver les choses qu'il doit dire; la seconde est de les mettre dans un ordre convenable; la troisième, de les exprimer avec éloquence : c'est ce qu'on appelle *invention*, *disposition*, *expression.* La seconde opération tient presque à la première, parce que le génie, lorsqu'il enfante, étant mené par la nature, va d'une chose à celle qui doit la suivre. L'expression est l'effet de l'art et du goût.

On distingue trois devoirs de l'orateur, ou, si l'on veut, trois objets qu'il ne doit jamais perdre de vue: instruire, plaire et émouvoir. Le premier est indispensable; car à moins que les auditeurs ne soient instruits d'ailleurs,

il faut nécessairement que l'orateur les instruise : cette instruction est quelquefois capable de plaire par elle-même ; il y a pourtant des agrémens qu'on y peut répandre, ainsi que dans les autres parties du discours ; c'est à quoi l'on oblige l'orateur par le second devoir qu'on lui prescrit, qui est de plaire. Il y en a un troisième, qui est d'émouvoir ; c'est en y satisfaisant que l'orateur s'élève au plus haut degré de gloire auquel il puisse parvenir; c'est ce qui le fait triompher ; c'est ce qui brise les cœurs et les entraîne.

> Le secret est d'abord de plaire et de toucher.
> Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Ces ressorts sont d'employer les passions, instrument dangereux quand il n'est pas manié par la raison, mais plus efficace que la raison même quand il l'accompagne et qu'il la sert. C'est par les passions que l'éloquence triomphe, qu'elle règne sur les cœurs ; quiconque sait exciter les passions à propos, maîtrise à son gré les esprits, il les fait passer de la tristesse à la joie, de la pitié à la colère. Aussi véhément que l'orage, aussi pénétrant que la foudre, aussi rapide que les torrens, il emporte, il renverse tout par les flots de sa vive éloquence : c'est par là que Démosthène a régné dans l'aréopage et Cicéron dans les rostres.

Personne n'ignore que les *orateurs* chez les Grecs et les Romains étaient des hommes d'état, des ministres non moins considérables que les généraux, qui maniaient les affaires publiques, et qui entraient dans presque toutes les révolutions. Leur histoire n'est point celle de particuliers, ni les matières qu'ils traitent un spectacle d'un art inutile. Les harangues de Démosthène et de Cicéron of-

frent des tableaux vivans du gouvernement, des intérêts, des mœurs et du génie des deux peuples. Je ne m'étendrai point sur le caractère des orateurs d'Athènes et de Rome : ce serait vouloir faire dans un article, l'histoire de l'éloquence même.

Bossuet, Fléchier, Bourdaloue, ont été, dans le dernier siècle, de grands orateurs chrétiens. Les oraisons funèbres des deux premiers les ont conduits à l'immortalité; et Bourdaloue devint bientôt le modèle de la plupart des prédicateurs. Mais rien parmi nous n'engage aujourd'hui personne à cultiver le talent d'orateur au barreau, ce tribunal que Virgile appelle si bien *ferrea juga*, *insanumque forum*. C'est ce qui a fait dire à un de nos auteurs modernes.

Egaré dans le noir dédale
Où le fantôme de Thémis
Couché sur la pourpre et les lis,
Penche la balance inégale,
Et tire d'une urne vénale
Des arrêts dictés par Cypris ;
Irais-je, *orateur* mercenaire,
Du faux et de la vérité,
Chargé d'une haine étrangère,
Vendre aux querelles du vulgaire
Ma voix et ma tranquillité.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

ORATEUR. (*Littérature.*). Pour se former une idée complète de l'orateur, il faut considérer ses mœurs, ses talens, ses lumières.

I. *Mœurs ou caractère de l'orateur.* Il semble que dans tous les tems l'estime publique attachée à la per-

sonne de l'orateur, ait dû être une condition inséparable de l'éloquence. Et en effet, si la bonne foi; la droiture, la sincérité, l'austère probité de celui qui parle est connue, sa cause est recommandée par sa personne; et avant même qu'il ait ouvert la bouche, on est à demi persuadé. Si le droit qu'il défend ne lui était pas connu; si ce qu'il veut persuader n'était pas juste; si ce qu'il va louer n'était pas louable; si l'homme qu'il accuse n'était pas criminel; si le conseil que donne un citoyen si sage, si vertueux, n'était pas ce qu'il y a de plus utile et de plus honnête, il n'aurait garde de profaner son ministère; le parti qu'il embrasse doit être le meilleur. Ainsi raisonne, ou doit raisonner l'opinion, la considération publique, en faveur de l'homme de bien, connu, révéré comme tel.

Si au contraire la conduite, les mœurs, le caractère d'un homme éloquent l'ont rendu méprisable, suspect et dangereux; que souillé de vices, il parle de vertu; vénal, il parle de droiture; dissolu, de décence; vendu à la faveur, de zèle pour le bien public; il semble qu'il doive être ou ridicule ou révoltant, et que la cause la meilleure doive être décriée par un orateur diffamé. *Si cela est vrai, pourquoi le dit-il?* Ce mot naïf, au sujet d'un menteur qui par hasard venait de dire la vérité, semble devoir être le cri de l'auditoire, lorsqu'un malhonnête homme travaille à le persuader.

Il faut avouer cependant qu'une conduite irréprochable, des mœurs pures, un caractère manifestement vertueux n'auraient pas seuls assez de force contre le don de l'éloquence; et que, sans être soutenue de cette recommandation personnelle, qui devrait être d'un si grand poids, elle ne laisse pas encore d'en imposer : si grande est

la légéreté et la facilité des hommes, qu'on les voit presque tous se livrer à l'impression du moment, et dont l'orateur se rend maître, ainsi que le comédien, dès qu'il sait faire illusion.

« Avez-vous peur de l'affliger en lui refusant une couronne (disait Eschine aux Athéniens en leur parlant de Démosthène), lui qui dédaigne la gloire attachée à votre estime, et la dédaigne à tel excès, que de ses propres mains il a mille fois tailladé cette tête maudite, que Ctésiphon malgré toutes nos lois, nous a prescrit de couronner; lui qui de ces taillades faites à dessein, a su tirer des profits immenses, en intentant à ce sujet des accusations lucratives; lui enfin à qui le soufflet qu'il reçut de Midias en plein théâtre, soufflet si bien asséné que la marque en est encore empreinte sur son visage, a été d'un si bon rapport? »

Si c'étaient là de grossiers mensonges, comment le calomniateur impudent ne fut-il pas chassé de la tribune? comment Démosthène, dans sa défense, négligea-t-il de réfuter de si honteuses imputations? et s'il y avait quelque vérité dans ces faits, qui, pour être allégués devaient être notoires; comment un homme enrichi des soufflets qu'il avait reçus et des taillades qu'il s'était faites, un homme dont on osait dire devant le sénat qu'*il portait sur ses épaules, non une tête, mais une ferme*, pouvait-il avoir dans sa patrie tant de crédit et d'autorité?

Comment Eschine, de son côté, faisait-il lire et admirer à ses disciples, dans son exil, une harangue où Démosthène le traitait bien plus mal encore? Serait-ce que dans la tribune les injures n'étaient qu'un des lieux oratoires, et que du style de barreau?

Chez les Romains, on voit de même que la considération personnelle tenait plus aux talens qu'aux mœurs. *Regarde*, Scaurus, *voilà un mort qui passe*, disait Memmius à son adversaire : *ne pourras-tu pas te saisir de son bien ?* Et ces Romains ne se bornaient pas à ces épigrammes légères ; ils se reprochaient, comme les Grecs, les plus obscènes infamies. *On ne m'écoute point*, disait Sextius, *je suis Cassandre. Il est vrai*, lui répondit l'orateur M. Antoine, *que je te connais plus d'un Ajax. Multos possum tuos Ajaces Oïleos nominare.*

Mais de quelque austérité de mœurs que l'*orateur* fît profession, on voit que dans son art il se détachait de lui-même et se donnait tout à sa cause : bonne ou mauvaise, juste ou injuste ; la bien défendre et la gagner, était sa tâche, son devoir, son unique religion.

Ils avaient tous pour règle, en amplifiant, d'exagérer ce qui leur était favorable, d'affaiblir et d'atténuer ce qui leur était opposé.

Pour rendre ridicule l'adversaire ou sa cause, il fallait savoir employer à propos de petits mensonges, souvent même tout inventer. *Sive habeas verè quod narrare possis, quod tamen est mendaciunculis aspergendum, sive fingas.* (De Orat.)

Ils devaient être en état de plaider le pour et le contre sur toutes sortes de sujets, et même sur les plus sacrés : *De virtute, de officio, de æquo et bono, de dignitate, honore, utilitate, ignominiâ, prœmio, pœnâ, similibusque rebus, in utramque partem dicendi animos, et vim, et artem habere debemus.* (Ibid.)

L'éloquence s'était détachée de la philosophie ; et de là le divorce de la langue et du cœur. *Hinc discidium illud*

linguæ atque cordis. La droiture stoïque était exclue du barreau; l'opinion et les convenances y avaient pris la place de la vérité et de la vertu. *Alia enim et bona et mala videntur stoïcis et cœteris civibus.* (Ibid.) Pour être un parfait orateur, il fallait non-seulement savoir, à la manière des philosophes, mais plus éloquemment encore soutenir le pour et le contre : *Sin aliquis extiterit aliquando, qui, aristotelico more, de omnibus rebus in utramque sententiam possit dicere, et in omni causâ duas contrarias orationes, præceptis illius cognitis, explicare; aut, hoc Arcesilæ modo et Carneadis, contrà omne quod propositum sit disserat; quique ad eam rationem adjungat hunc rhetoricum usum, moremque, exercitationemque dicendi; is sit verus, is perfectus et solus* orator. (*De Orat.*)

Voilà bien nettement, dans la définition d'un parfait *orateur*, celle d'un excellent sophiste. Et à cette qualité éminente, s'il ajoutait l'art de se montrer personnellement tel qu'il voulait paraître, et d'affecter à son gré l'auditoire, il ne laissait plus rien à désirer, pas même de la bonne foi : *Si verò assequetur ut talis videatur qualem se videri velit, et animos eorum ità afficiet apud quos aget, ut eos quocumque velit vel trahere vel rapere possit; nihil profectò præterea ad dicendum requiret.* (De Orat.)

Ainsi, sophiste, hypocrite, comédien, et charlatan au plus haut degré; voilà cè qui formait l'orateur accompli. Et pour avoir une idée de son manége, qu'on lise ce passage où il est décit avec tant de soin et en si peu de mots :

Sic igitur dicet ille quem expetimus, ut verset sæpè multis modis eamdem et unam rem; et hæreat in eâdem commoreturque sententiâ : sæpè etiam ut extenuet ali-

quid : sœpè ut irrideat : ut declinet à propósito deflectatque sententiam : ut proponat quid dicturus sit : ut quum transegerit jam aliquid, definiat : ut se ipse revocet : ut quod dixit iteret : ut argumentum ratione concludat : ut interrogando urgeat : ut rursùs, quasi ad interrogata, sibi ipse respondeat : ut contrà ac dicat accipi et sentiri velit : ut addubitet quid potiùs aut quomodo dicat : ut dividat in partes : ut aliquid relinquat ac negligat, ut antè prœmuniat : ut in eo ipso, in quo reprehendatur, culpam in adversarium conferat : ut sœpè cum his qui audiunt, nonnunquàm etiam cum adversario, quasi deliberet : ut hominum sermones moresque describat : ut muta quœdam loquentia inducat : ut ab eo quod agitur avertat animos : ut sœpè in hilaritatem risumve convertat : ut antè occupet quod videat opponi : ut comparet similitudines : ut utatur exemplis : ut aliud alii tribuens dispertiat : ut interpellatorem coërceat : ut aliquid reticere se dicat : ut denunciet quid caveat : ut liberiùs quid audeat : ut irascatur etiam : ut objurget aliquando : ut deprecetur : ut supplicet : ut medeatur : ut à proposito declinet aliquantulùm : ut optet : ut exsecretur : ut fiat iis apud quos dicet familiaris. Atque alias etiam dicendi quasi virtutes sequetur : brevitatem, si res petet ; sœpè etiam rem dicendo subjiciet oculis ; sœpè suprà feret quam fieri possit ; significatio sœpè erit major quàm oratio ; sœpè hilaritas ; sœpè vitœ naturarumque imitatio. (Orat.)

Qu'on ajoute à cela tous les moyens qu'il indique ailleurs, de rendre l'exorde insinuant, la preuve artificieuse, la péroraison pathétique, l'action et la diction propres à captiver en même tems les yeux, l'oreille, et l'âme ; on

concevra faiblement encore l'art oratoire de ce tems-là : et c'est une étude que je propose singulièrement aux juges, afin qu'ils sachent de combien de manières on peut s'y prendre pour les tromper.

Cicéron a beau dire que l'éloquence, la sagesse, la probité doivent aller ensemble : *Est enim eloquentia una quædam de summis virtutibus.... Quæ, quò major est vis, hoc est magis probitate jungenda summâque prudentiâ : quarum virtutum expertibus si dicendi copiam tradiderimus, non eos quidem* oratores *effecerimus, sed furentibus quædam arma dederimus.* Il n'en est pas moins vrai que les livres de l'orateur sont comme un arsenal, où la bonne et la mauvaise foi, la vérité et le mensonge, la justice et la fraude, trouvent également des armes ; que Cicéron nous y enseigne à feindre, à dissimuler, à éluder la vérité, à déguiser le côté faible d'une cause, en un mot, à séduire, à émouvoir les auditeurs, et à les pousser, sans distinction, vers le but que l'on se propose : *ut eos qui audiunt quocumquè incubuerit possit impellere.*

Quelques hommes de mœurs sévères dédaignaient le secours de l'éloquence ; et ils succombaient. Il a donc fallu que l'*orateur*, homme de bien, se soit servi, pour la défense de la vérité, de la justice, et de l'innocence, des mêmes armes que la fraude, l'injure et le mensonge employaient à les attaquer.

Mais s'il a ce principe stable de ne plaider jamais que la cause qu'il croira bonne, non pas au gré des tribunaux, dont la jurisprudence est douteuse et changeante, mais selon ses propres lumières, et sur le témoignage intime de sa conscience et de sa raison ; alors son éloquence pren-

dra le caractère de son âme : tous ses moyens de plaire et d'émouvoir seront ceux de la vérité qui veut se rendre intéressante ; et l'art, innocent dans sa bouche, ne sera que le don de gagner des amis au bon droit et à l'innocence, de garantir les juges des piéges du mensonge, et de les éclairer ou de les affermir dans les voies de l'équité.

J'ai fait déjà sentir combien, dans l'éloquence politique, religieuse et morale, il importait à l'*orateur* de se donner, par son caractère, une autorité personnelle : et quoique trop d'exemples semblent persuader que l'éloquence du barreau n'a pas toujours besoin de la sanction des mœurs de l'avocat ; j'ose penser qu'un homme droit, honnête, incorruptible, et reconnu pour tel, aura partout un grand avantage sur un déclamateur mercenaire, et dont l'art s'est prostitué. *In homine virtutis opinio valet plurimum.* (CIC. Topica.)

Voici des vers où l'on a essayé de marquer ce contraste :

Écoutez au barreau, parmi ces longs débats
Que suscite la fraude où qu'émeut la chicane,
Écoutez le suppôt qui leur vend son organe.
Le fourbe atteste en vain l'auguste vérité;
En vain sa voix parjure implore l'équité;
Le mensonge, qui perce à travers son audace,
L'accuse et le confond. Il s'agite, et nous glace.
Des passions d'autrui satellite effréné,
Il se croit véhément, il n'est que forcené :
Charlatan maladroit, dont l'impudence extrême
Donne l'air du mensonge à la vérité même.

Qu'avec plus de décence et d'ingénuité
L'ami de la justice et de la vérité.
La candeur sur le front, la bonne foi dans l'âme,

Présente l'innocence aux lois qu'elle réclame !
Profondément ému, saintement pénétré,
Dans l'enceinte sacrée à peine est-il entré,
Le respect l'environne. On l'observe en silence,
Et d'un juge en ses mains on croit voir la balance.
Loin de lui l'imposture et son masque odieux.
Loin de lui les détours d'un art insidieux.
Il ne va point du style emprunter la magie :
Précis avec clarté, simple avec énergie,
Il arme la raison de traits étincelans ;
Il les rend à la fois lumineux et brûlans ;
Et si pour triompher, sa cause enfin demande
Que son âme au dehors s'exhale et se répande,
A ces grands mouvemens on voit qu'il a cédé
Pour obéir au dieu dont il est possédé :
Sa voix est un oracle ; et ce grand caractère
Change l'art *oratoire* en un saint ministère.

II. *Talens de l'orateur.* Les talens sont des dons naturels, relatifs à certains objets. Selon l'objet, cette aptitude tient plus ou moins aux dispositions du corps, de l'esprit ou de l'âme. L'élégance des formes, l'agilité, la force, la souplesse des mouvemens et la justesse de l'oreille forment le talent de la danse : la sensibilité l'anime, la grâce le perfectionne. Le talent du chant se compose de la beauté de la voix, de la justesse de l'oreille, et de la sensibilité de l'âme. Celui de la poésie est le résultat de tous les dons de l'âme et du génie ; et une oreille délicate et juste est la seule des qualités physiques qu'il exige essentiellement. Le comédien est l'extérieur du poète : son talent est de s'identifier avec lui, de se pénétrer de son âme, et de lui prêter tout le charme de la parole et de l'action. Ainsi la beauté, la décence, la vérité de l'expression, soit dans la voix, soit dans le geste, soit dans le langage muet des yeux et des traits du visage, une ex-

trême facilité à s'affecter du caractère et des sentimens qu'il exprime, une mobilité d'âme et d'imagination qui se prête rapidement à toutes les métamorphoses de l'imitation théâtrale : voilà ce que l'acteur met du sien dans sa société de talens avec le poète.

Or, l'*orateur* est son acteur lui-même : il doit donc réunir en quelque sorte le poète et le comédien ; penser, sentir, imaginer, inventer, disposer, produire comme l'un, et représenter comme l'autre. *Non enim inventor, aut compositor, aut actor; hœc complexus est omnia.* (Orat.) Ainsi, du côté de l'inventeur et du compositeur, un esprit juste, étendu, pénétrant, mobile à volonté, une conception vive et prompte, une imagination forte, une mémoire docile et sûre, une profonde sensibilité, une élocution correcte, pure, élégante, facile et noble ; du côté de l'acteur, une figure au moins décente, un visage docile à tout exprimer, un regard où se peigne l'âme, une action mêlée de grâce et de dignité, une voix juste, flexible et sonore, une articulation distincte; enfin cet accord, cet ensemble qui rend harmonieuse, expressive, éloquente, toute l'habitude du corps : voilà ce qui doit concourir à former l'orateur, si l'on veut qu'il soit accompli : et je n'ai pas besoin de dire que si un tel prodige est rare, même quand l'exercice et l'habitude ont pris le plus grand soin de tout perfectionner; à plus forte raison serait-il au-dessus de toutes les forces de la nature, si l'éducation, le travail et l'étude ne venaient pas achever son ouvrage, et corriger ou déguiser ce qu'elle a de défectueux.

Avouons cependant qu'une partie de ces talens désirables dans l'orateur lui sont plus ou moins nécessaires,

selon les lieux, les tems, le genre d'éloquence, et le caractère de l'auditoire. On peut voir en effet que, pour un peuple aussi délicat que les Grecs, aussi léger, aussi frivole, aussi dominé par les sens, aussi passionnément épris du beau dans tous les genres, le fond de l'éloquence n'était que l'accessoire, et la forme était l'essentiel. Les Athéniens voulaient bien s'occuper du vrai, du juste, de l'honnête, des intérêts de leur liberté, de leur gloire et de leur salut; mais ils voulaient s'en occuper en s'amusant; et la tribune était comme un théâtre où, pour captiver l'âme, l'esprit et la raison, il fallait charmer les oreilles et ne pas offenser les yeux : *Nihil ut possent nisi incorruptum audire et elegans.* (Orat.)

Les Romains, quoique bien plus graves et bien moins curieux des choses d'agrément, portaient cependant au *forum* une grande sévérité de goût pour la pureté du langage, et une oreille très-sensible aux beautés de l'élocution. C'était moins la grâce que la décence qu'ils exigeaient dans l'*orateur*. Le moindre oubli des bienséances était funeste à celui qui s'en écartait; et la sagesse de l'orateur consistait à ne rien dire que de convenable. *Sed est eloquentiæ, sicut reliquarum rerum, fundamentum sapientia. Ut enim, in vitâ, sic in oratione, nihil est difficilius quàm quid deceat videre.... Hujus ignoratione, non modò in vitâ; sed sæpissimè et in poëmatibus et in oratione peccatur. Est autem, quid deceat,* oratori *videndum, non in sententiis solùm, sed etiam in verbis. Non enim omnis fortuna, non omnis honos, non omnis auctoritas, non omnis ætas, nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis, eodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum.... Quàm inde-*

corum est, de stillicidiis quùm apud unum judicem dicas, amplissimis verbis et locis uti communibus; de majestate populi romani summissè et subtiliter. (Orat.)

En général, moins la matière de l'éloquence est grave, et moins l'auditoire en est occupé, plus la forme en doit être ornée et l'extérieur agréable, De là vient que celle des sophistes était si curieusement travaillée; de là vient que de simples harangues exigent un style fleuri et une belle prononciation; de là vient que des oraisons funèbres doivent relever, agrandir, décorer leur sujet, souvent futile et vain, de toutes les pompes de l'éloquence.

Mais dans un discours où la religion annonce des vérités terribles; dans un conseil national où s'agitent les grands intérêts de l'état; dans un barreau, où devant des juges, esclaves de la loi, on plaide pour l'honneur, pour la fortune ou pour la vie d'un citoyen; les accessoire cèdent au fond : la forme extérieure de l'éloquence, le style, l'élocution, l'action de l'orateur, ne sont plus de la même importance; et celui qui a le talent d'instruire, de prouver, d'émouvoir, n'a plus besoin des dons de plaire. Peut-être même un air austère, inculte et négligé est-il ce qui convient le mieux à un orateur des communes, comme à un bon missionnaire; et partout, même sous les plus belles formes de la diction et de l'action, le premier attribut de l'éloquence, et le plus essentiel, c'est l'air de vérité. Rien n'est plus persuasif que ce qui paraît naturel.

III. *Études de l'orateur.* Chez les anciens, la qualité la plus recommandable d'un homme d'État était d'être éloquent; le premier soin d'un homme éloquent était de

se rendre homme d'État, de s'instruire profondément de la constitution, de l'administration, des intérêts de la république. Il en est de même aujourd'hui dans le seul pays de l'Europe où l'éloquence républicaine fasse encore entendre sa voix.

Partout ailleurs la politique est interdite à l'éloquence. Dans la chaire, une morale religieuse, et quelquefois le dogme; dans le barreau, le droit civil, et auxiliairement le droit naturel, sont, quant au fond, l'objet de l'éloquence et des études de l'*orateur*; et si de bonne heure il ne s'est pas abreuvé à ces sources; s'il n'en est pas profondément imbu, il sera toute sa vie aride et haletant après les connaissances essentielles à son art.

Le premier travail de l'orateur chrétien doit être la lecture bien méditée des livres saints; le premier travail de l'avocat doit être l'étude des lois; et pour l'un et l'autre, la meilleure méthode est de se faire eux-mêmes, par des extraits, une mémoire artificielle, habituée à les servir avec une prompte docilité. Sans cela ils seront sans cesse errans et fatigués de recherches infructueuses; et si les tables que l'on a faites pour favoriser la paresse leur facilitent le travail, au moins ne remédieront-elles pas à la stérilité d'une tête vide et toujours en défaut dans les cas imprévus et les besoins pressans.

Après ces études, qui sont la base des connaissances de l'orateur, vient celle des modèles de l'art et des écrivains analogues au genre d'éloquence auquel on se destine.

Mais une étude non moins essentielle, quoique moins propre à l'orateur, est celle de l'homme et des hommes; car c'est toujours de l'homme qu'il s'agit, et c'est toujours avec des hommes et devant des hommes qu'on parle. Les

faits, les choses, tout prend son caractère, ou de ses relations avec l'homme de tous les lieux et de tous les tems, ou de ses relations avec l'homme de tel tems et de telle société, dans telle ou telle condition de la vie, ou de ses relations avec tel homme en particulier et dans telle position.

La philosophie morale embrasse les plus étendus de ces rapports, et Cicéron l'appelle la nourrice de l'éloquence : *Quasi nutrix* oratoris. On distinguera toujours le disciple des philosophes à l'abondance de ses moyens. *Omnis enim ubertas et quasi sylva dicendi ducta ab illis est.* On le distinguera surtout à la netteté, à la précision, à l'ordre, à l'étendue, au développement de ses idées : *Nec verò sine philosophorum disciplinâ genus et speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus; nec judicare quæ vera, quæ falsa sint; neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distinguere. Quid dicam de naturâ rerum?* (et s'il s'agit des choses morales) *de vitâ, de officiis, de virtute, de moribus?* (Orat.)

C'est l'exercice de l'esprit sur ces idées universelles que Cicéron compare, dans le jeune orateur, aux exercices de la palestre pour le jeune comédien : *Positum sit igitur in primis sine philosophiâ non posse effici quem quærimus eloquentem; non ut in eâ tamen omnia sint, sed ut sic adjuvet ut palæstro histrionem.* (Orat.) Et c'est là véritablement ce qui donne à l'éloquence des mouvemens libres et de beaux développemens. *Latiùs enim de genere quam de parte disceptare licet.* Mais il ne faut pas se tromper à cet axiome du même *orateur : Ut quod in universo sit probatum, id in parte sit*

probari necesse. Car il arrive assez souvent que les généralités ne prouvent rien, et que les circonstances qui modifient la cause, la distinguent absolument et la détachent de la thèse.

Il y a donc tous les jours pour l'*orateur* une étude nouvelle à faire, et c'est la plus indispensable. Il semble inutile de dire que c'est l'étude de la cause; et cependant on a eu besoin de la recommander dans tous les tems. C'est sur ce point que Cicéron insiste. C'est de sa cause, dit Marc-Antoine, que l'orateur doit se remplir, se pénétrer; c'est la source d'où coulera le fleuve de son éloquence; et en comparaison de cette source pleine et féconde, tous les lieux communs des rhéteurs ne sont que de faibles ruisseaux.

Mais toute cause est compliquée de considérations morales : ainsi la grande étude et de l'homme et des hommes, revient sans cesse et à tous propos; elle est perpétuelle, elle est inépuisable; et à l'école de l'humanité, l'orateur le plus consommé a toujours des leçons à prendre.

Je finirai par une observation qui peut n'être pas du goût de tout le monde, mais qui regarde la multitude et cette masse d'auditeurs que l'éloquence doit remuer. En réduisant à la vérité l'hyperbole de Démosthène, que *des parties de l'orateur la première est l'action, la seconde l'action, et la troisième l'action*; en adoptant, dans ce sens, la pensée de Cicéron, qu'en fait d'éloquence *savoir ce qu'on doit dire et savoir le dire à propos, est l'affaire de la prudence; que le bien dire est l'affaire de l'art; que le dire le mieux possible est le partage du génie et le triomphe de l'*orateur; je pense qu'en effet la vérité, la décence, l'énergie de l'action, le naturel,

la force et la chaleur du style sont les parties éminentes de l'art oratoire; mais ni dans l'action, ni dans l'élocution, la grâce, l'élégance, en un mot, l'agrément ne me semble aussi nécessaire à la haute éloquence: et je crois voir que, sans cet avantage, elle a dans tous les tems produit ses grands effets. *Qu'importe*, disait Démosthène aux Athéniens, *quand je vous parle de vos intérêts les plus pressans, les plus sacrés, qu'importe de quel côté s'étend mon bras, et quels sont les mots que j'emploie?* Démosthène n'est pas inculte, mais il n'est pas orné. Gracchus ne l'était pas. Bossuet dédaigne souvent de l'être. Cochin n'avait jamais pensé à bien clore une période. Massillon, le plus élégant de nos orateurs sacrés, n'a rien tant soigné que son *Petit Caréme.* Dans son sermon du *Pécheur mourant* il est simple comme Bourdaloue, et n'en est que plus éloquent. Cicéron a parlé d'un talent qui lui était propre, de ce coloris, de cette harmonie, de cette magie de style où il excellait; il en a parlé comme on parle toujours de ce que l'on fait bien, avec complaisance et avec emphase : mais lorsqu'il résume son opinion sur les talens de l'orateur, et que la vérité le presse, on peut le prendre sur ses paroles. Tout l'art oratoire, dit-il, se réduit *à prouver*, *à plaire* et *à fléchir.* Par *fléchir*, il entend plier à son gré l'opinion et la volonté de l'auditoire, dominer ses affections, et subjuguer son jugement. Or, ajoute-t-il, *prouver est de nécessité*, *fléchir décide la victoire*; et lorsqu'il s'agit d'expliquer à quelle fin l'orateur cherche à plaire, il ne trouve lui-même, par sa raison, qu'un synonyme, qui veut dire *plaire pour plaire. Ità dicet* (orator) *ut probet*, *ut delectet*, *ut flectat. Probare*, *ne-*

cessitatis est; *delectare*, suavitatis; *flectere*, *victoriæ*.

Et en effet, quand l'*orateur* a le don de convaincre et celui d'émouvoir, c'en est assez. La chaire et le barreau ne sont pas un lieu d'amusement. Le tribunal et l'auditoire ne sont pas un amphithéâtre. L'impression profonde de la raison et du sentiment, voilà ce qui reste long-tems après que les paroles sont oubliées; tout ce qui n'est que séduction, qu'illusion, s'efface; et le discours d'où l'on revient le plus charmé du côté de l'esprit, de l'imagination et de l'oreille, est bien souvent celui dont on est le moins persuadé et le moins pénétré.

MARMONTEL.

ORDRE.

ORDRE. (*Métaphysique.*) La notion métaphysique de l'ordre consiste dans le rapport ou la ressemblance qu'il y a, soit dans l'arrangement de plusieurs choses co-existantes, soit dans la suite de plusieurs choses successives. Comment prouverait-on, par exemple, qu'Euclyde a mis de l'ordre dans les élémens de géométrie? Il suffit de montrer qu'il a toujours fait précéder ce dont l'intelligence est nécessaire pour comprendre ce qui suit. Cette règle constante ayant déterminé la place de chaque définition et de chaque proposition, il en résulte une ressemblance entre la manière dont ces définitions et ces propositions coexistent, et se succèdent l'une à l'autre.

Tout ordre détermine donc la place de chacune des

choses qu'il comprend, et la manière dont cette place est déterminée comprend la raison pourquoi telle place est assignée à chaque chose. Que l'ordre d'une bibliothèque soit chronologique, c'est-à-dire, que les livres se suivent conformément à la date de leur édition, aussitôt chacun a sa place marquée, et la raison de la place de l'un contient celle de la place de l'autre.

Cette raison énoncée par une proposition s'appelle *règle*. Quand la raison suffisante d'un certain ordre est simple, la règle est unique; quand elle peut se résoudre en d'autres, il en résulte pluralité de règles à observer. Si je me contente de ranger mes livres suivant leur forme, cette règle unique dispose de la place de tous les volumes. Mais si je veux avoir égard aux formes, aux reliûres, aux matières, à l'ordre des tems, voilà plusieurs règles qui concourent à déterminer la place de chaque livre. Dans ce dernier cas, l'observation des règles les plus importantes doit précéder celle des moins considérables. Les règles qui doivent être observées ensemble, ne sauraient être en contradiction, parce qu'il ne saurait y avoir deux raisons suffisantes opposées, d'une même détermination, qui soient de la même force. Il peut bien y avoir des contrariétés de règles, ou collisions qui produisent les exceptions; mais dans ce cas, on sent toujours qu'une règle est plus étendue et plus forte que l'autre. Les règles ne doivent pas non plus se déterminer réciproquement; car alors c'est un embarras superflu. Une règle qui est déjà supposée par une autre, reparaît inutilement à part.

L'*ordre* qui est lié à l'essence des choses, et dont le changement détruirait cette essence, est un *ordre nécessaire*; celui dont les règles peuvent varier sans détriment

essentiel, est *contingent*. L'ordre des côtés d'un triangle, ou de toute autre figure, est un ordre nécessaire. Il n'en est pas de même de celui des livres d'un cabinet, des meubles d'un appartement. L'ordre qui y règne est contingent ; et plusieurs bibliothèques, appartemens, jardins, peuvent être rangés différemment, et se trouver dans un bon ordre.

Il y a défaut dans l'ordre, toutes les fois qu'une chose n'est pas à la place que les règles lui destinent. Mais si certaines choses sont susceptibles d'être rangées de diverses manières, ce qui est défaut dans un ordre, ne saurait être censé tel dans un autre ordre.

L'opposé de l'*ordre*, c'est la *confusion*, dans laquelle il n'y a ni ressemblance entre l'arrangement, les simultanéités, et l'enchaînure des successifs, ni règles qui déterminent les places.

Pour connaître un ordre, il faut être au fait des règles qui déterminent les places. Combien de gens se mêlent de juger du gouvernement d'un état, des opérations d'une compagnie, ou de telle autre manœuvre, et qui en jugent en aveugles, parce qu'ils ne connaissent point le plan secret, et les vues qui déterminent la place de chaque démarche, et la soumettent à un ordre caché, sans la connaissance duquel, telle circonstance, détachée de tout le système, paraît extraordinaire, et même ridicule? Combien voit-on de gens dont l'audacieuse critique censure le plan physique ou moral de l'univers, et qui prétendent y trouver des désordres? Pour faire sentir ces désordres, qu'ils commencent par étaler la notion de l'ordre qui doit régner dans l'univers, et qu'ils démontrent que celle qu'ils ont conçue est la seule admissible. Et comment pour-

raient-ils le faire, ne connaissant qu'un petit coin de l'univers, dont ils ne voient même que l'écorce ? Celui-là seul qui est derrière le rideau, et qui connaît les moindres ressorts de la vaste machine du monde, l'Être suprême qui l'a formé, et qui le soutient, peut seul juger de l'ordre qui y règne.

Quand il reste des déterminations arbitraires qui laissent certaines choses sans place fixe, il y a un mélange d'ordre et de confusion, et l'un ou l'autre domine à proportion du nombre des places déterminées ou à déterminer.

Les choses, qui n'ont aucune différence intrinsèque, peuvent changer de place entre elles, sans que l'ordre soit altéré, au lieu que celles qui diffèrent intrinsèquement ne sauraient être substituées l'une à l'autre. Quand on dérange une chambre, dans laquelle il n'y a, par exemple, qu'une douzaine de chaises pareilles, il n'est pas nécessaire que chaque chaise retourne précisément à la place où elle était. Mais si les meubles de cet appartement sont inégaux, qu'il y ait sopha, lit, ou telle autre pièce disproportionnée à d'autres, on ne saurait mettre le lit où était une chaise, etc.

C'est l'*ordre* qui distingue la veille du sommeil; c'est que, dans celui-ci, tout se fait sans raison suffisante. Personne n'ignore les bizarres assemblages qui se forment dans nos songes. Nous changeons de lieu dans un instant. Une personne paraît, disparaît et reparaît. Nous nous entretenons avec des morts, avec des inconnus, sans qu'il y ait aucune raison de toutes ces révolutions. En un mot, les contradictoires y ont lieu. Aussi la fin d'un songe n'a souvent aucun rapport avec le commencement; et il en résulte que

la succession de nos idées en songe, n'ayant point de ressemblance, la notion de l'*ordre* ne s'y trouve pas; mais, pendant la veille, chaque chose a sa raison suffisante; la suite des idées et des mouvemens se développe et s'exécute conformément aux lois de l'*ordre* établi dans l'univers, et la confusion ne s'y trouve jamais au point d'admettre la coexistence des choses contradictoires.

D'ALEMBERT.

OSTRACISME.

OSTRACISME. (*Histoire ancienne.*) Loi par laquelle le peuple athénien condamnait sans flétrissure ni déshonneur, à dix ans d'exil, les citoyens dont il craignait la trop grande puissance, et qu'il soupçonnait de vouloir aspirer à la tyrannie.

Cette loi fut appelée *ostracisme*, du mot grec ὄστρακον, qui signifie proprement une *écaille* ou une *coquille*; mais qui, dans cette occasion, est pris pour le bulletin, s'il m'est permis de me servir de ce terme, sur lequel les Athéniens écrivaient le nom du citoyen qu'ils voulaient bannir. Peut-être que ce mot désignait un morceau de terre cuite faite en forme d'écaille ou de coquille; du moins les Latins ont traduit le mot grec par *testula*.

Le ban de l'ostracisme n'avait d'usage que dans les occasions où la liberté était en danger. S'il arrivait, par exemple, que la jalousie ou l'ambition mît la discorde parmi les chefs de la république, et qu'il se formât diffé-

rens partis qui fissent craindre quelque révolution dans l'état, le peuple alors s'assemblait, et délibérait sur les moyens qu'il y avait à prendre pour prévenir les suites d'une division qui pouvait devenir funeste à la liberté. L'*ostracisme* était le remède ordinaire auquel on avait recours dans ces sortes d'occasions; et les délibérations du peuple se terminaient le plus souvent par un décret qui indiquait à certain jour une assemblée particulière pour procéder au ban de l'ostracisme. Alors ceux qui étaient menacés du bannissement ne négligeaient rien de ce qui pouvait concilier la faveur du peuple, et le persuader de l'injustice qu'il y aurait à les bannir.

Quelque tems avant l'assemblée, on formait au milieu de la place publique un enclos de planches, dans lequel on pratiquait dix portes, c'est-à-dire, autant de portes qu'il y avait de tribus dans la république; et lorsque le jour marqué était venu, les citoyens de chaque tribu entraient par leur porte particulière, et jetaient au milieu de cet enclos la petite coquille de terre sur laquelle était écrit le nom du citoyen qu'ils voulaient bannir. Les archontes et le sénat présidaient à cette assemblée, et comptaient les bulletins. Celui qui était condamné par six mille de ses citoyens, était obligé de sortir de la ville dans l'espace de dix jours; car il fallait au moins six mille voix contre un Athénien, pour qu'il fût banni par l'ostracisme.

Quoique nous n'ayons point de lumières sur l'époque précise de l'institution de l'ostracisme, il est vraisemblable qu'il s'établit après la tyrannie des Pisistratides, tems où le peuple athénien, ayant eu le bonheur de secouer le joug de la tyrannie, commençait à goûter les douceurs de la

liberté. Extrêmement jaloux de cette liberté, c'est alors, sans doute, qu'il dut redoubler son attention pour prévenir et éloigner tout ce qui pourrait y donner la moindre atteinte. Quoique Pisistrate eût gouverné la république avec beaucoup de douceur et d'équité, cependant la seule idée d'un maître causait une telle horreur à ce peuple, qu'il crut ne pouvoir prendre d'assez fortes précautions pour ne plus retomber sous un joug qui lui paraissait insupportable. Attaché par goût à la démocratie, il jugea que l'unique moyen d'affermir et de conserver cette espèce de gouvernement, était de maintenir tous les citoyens dans une parfaite égalité; et c'est sur cette égalité qu'il fondait le bonheur de l'état.

Ce fut sur de tels motifs que les Athéniens établirent l'*ostracisme*, au rapport d'Androtion, cité par Harpocration : « Hipparchus, dit-il, était parent du tyran Pisistrate, et il fut le premier que l'on condamna au ban de l'ostracisme; cette loi venait d'être établie, à cause du soupçon et de la crainte qu'on avait qu'il ne se trouvât des gens qui voulussent imiter Pisistrate, qui, ayant été à la tête des affaires de la république et général d'armée, s'était fait tyran de la patrie. »

Les Athéniens prévirent, sans doute, les inconvéniens de cette loi; mais ils aimèrent mieux, comme l'a remarqué Cornelius Nepos, s'exposer à punir des innocens, que de vivre dans des alarmes continuelles; cependant, comme ils sentirent que l'injustice aurait été trop criante, s'ils avaient condamné le mérite aux mêmes peines dont on avait coutume de punir le crime, ils adoucirent, autant qu'ils purent, la rigueur de l'ostracisme; ils en retranchèrent ce que le bannissement ordinaire avait d'o-

dieux et de déshonorant par lui-même. On ne confisquait pas les biens de ceux qui étaient mis au ban de l'ostracisme; ils en jouissaient dans le lieu où ils étaient relégués; on ne les éloignait que pour un tems limité, au lieu que le bannissement ordinaire était toujours suivi de la confiscation des biens des exilés, et qu'on leur ôtait toute espérance de retour.

Malgré les adoucissemens que les Athéniens apportèrent à la rigueur de leur loi, il est aisé de voir que si, d'un côté, elle était favorable à la liberté, de l'autre elle était odieuse, en ce qu'elle condamnait des citoyens sans entendre leur défense, et qu'elle abandonnait le sort des grands hommes à la délation artificieuse et au caprice d'un peuple inconstant. Il est vrai que cette loi aurait été avantageuse à l'état, si le même peuple, qui l'avait établie, eût toujours eu assez de discernement et d'équité pour n'en faire usage que dans les occasions où la liberté aurait été réellement en danger; mais l'histoire de la république d'Athènes ne justifie que par trop d'exemples l'abus que le peuple fit de l'*ostracisme*.

Cet abus ne fut jamais plus marqué que dans le bannissement d'Aristide. On peut en juger par l'aventure qui lui arriva dans l'assemblée du peuple, le jour même de son bannissement. Un citoyen, qui ne savait point écrire, s'adressa à lui comme au premier venu, pour le prier d'écrire le nom d'Aristide. Aristide, étonné, lui demanda quel mal cet homme lui avait fait pour le bannir. Il ne m'a point fait de mal, répondit-il, je ne le connais même pas; mais je suis las de l'entendre par-tout nommer *le juste*. Aristide lui écrivit son nom sans lui répondre.

Ce sage fut banni par les intrigues de Thémistocle,

qui, embarrassé de ce vertueux rival, demeura maître du gouvernement de la république, avec plus d'autorité qu'auparavant. Mais il ne jouit pas long-tems de l'avantage qu'il avait remporté sur son émule; il devint à son tour l'objet de l'envie publique; et, malgré les victoires et les grands services qu'il avait rendus à l'état, il fut condamné au ban de l'*ostracisme*.

Il est certain que la liberté n'avait pas de plus dangereux écueil à craindre que la réunion de l'autorité dans la main d'un seul homme; et c'est cependant ce que produisit l'ostracisme, en augmentant le crédit et la puissance d'un citoyen, par l'éloignement de ses concurrens. Périclès en sut tirer avantage contre Cimon et Thucydide, les deux seuls rivaux de gloire qui lui restaient à éloigner pour tenir le timon de l'état.

Sentant qu'il ne pouvait élever sa puissance que sur les débris de celle de Cimon qui était en crédit auprès des grands, il excita l'envie du peuple contre ce rival, et le fit bannir par la loi de l'ostracisme, comme ennemi de la démocratie et fauteur de Lacédémone. En vain Thucydide forma un puissant parti pour l'opposer à celui de Périclès; tous ses efforts hâtèrent sa propre ruine. Le peuple tint l'assemblée de l'ostracisme, pour reléguer l'un de ces deux chefs. Thucydide fut banni et laissa Périclès, tyran désarmé, comme un ancien écrivain l'appelle, en possession de gouverner la république avec une autorité absolue qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il trouva le moyen, par son habileté, de subjuguer ce peuple envieux et jaloux, ennemi plus redoutable à celui qui le gouvernait, que les Perses et les Lacédémoniens.

Il faut pourtant convenir que ce même peuple, très-

éclairé sur les inconvéniens de l'ostracisme, sentit plus d'une fois le tort que son abus avait fait à la république ; le rappel d'Aristide et de Cimon, avant que le terme des dix ans fût expiré, en est une preuve éclatante. Mais quelques raisons que les Athéniens eussent de rejeter une loi qui avait causé plusieurs fois un grand préjudice à l'état, ce ne furent pas ces motifs qui les déterminèrent à l'abolir, ce fut une raison tout opposée et qui est vraiment singulière : nous en devons la connaissance à Plutarque.

Il s'était élevé, dit cet auteur, un grand différend entre Alcibiade et Nicias; leur mésintelligence croissait de jour en jour, et le peuple eut recours à l'*ostracisme* : il n'était pas douteux que le sort ne dût tomber sur l'un ou l'autre de ces chefs. On détestait les mœurs dissolues d'Alcibiade, et l'on craignait sa hardiesse; on enviait à Nicias les grandes richesses qu'il possédait, et l'on n'aimait point son humeur austère. Les jeunes gens qui désiraient la guerre, voulaient faire tomber le sort de l'ostracisme sur Nicias; les vieillards qui aimaient la paix, sollicitaient contre Alcibiade. Le peuple étant ainsi partagé, Hyperbolus, homme bas et méprisable, mais ambitieux et entreprenant, crut que cette division était pour lui une occasion favorable de parvenir aux premiers honneurs. Cet homme avait acquis parmi le peuple une espèce d'autorité, mais il ne la devait qu'à son impudence. Il n'avait pas lieu de croire que l'ostracisme pût le regarder; il sentait bien que la bassesse de son extraction le rendait indigne de cet honneur; mais il espérait que si Alcibiade ou Nicias était banni, il pourrait devenir le concurrent de celui qui resterait en place. Flatté de cette espérance, il témoignait publiquement la joie qu'il avait de les voir

en discorde, et il animait le peuple contre eux. Les partisans d'Alcibiade et de Nicias ayant remarqué l'insolence et la lâcheté de cet homme, se donnèrent le mot secrétement, se réunirent, et firent en sorte que le sort de l'ostracisme tomba sur Hyperbolus.

Le peuple ne fit d'abord que rire de cet événement; mais il en eut bientôt après tant de honte et de dépit, qu'il abolit la loi de l'ostracisme, la regardant comme déshonorée par la condamnation d'un homme si méprisable. Par l'abolition de cette loi, les Athéniens voulurent marquer le repentir qu'ils avaient d'avoir confondu un vil délateur, et de condition servile, avec les Aristide, les Cimon et les Thucydide : ce qui fait dire à Platon le comique, parlant d'Hyperbolu, que ce méchant avait bien mérité d'être puni à cause de ses mauvaises mœurs; mais que le genre de supplice était trop honorable pour lui, et trop au-dessus de sa basse extraction, et que l'ostracisme n'avait pas été établi pour les gens de sa sorte.

Finissons par quelques courtes réflexions. Je remarque d'abord que l'*ostracisme* ne fut point particulier à Athènes, mais que toutes les villes où le gouvernement était démocratique, l'adoptèrent; c'est Aristote qui le dit; on sait qu'à l'imitation des Athéniens, la ville de Syracuse établit le pétalisme.

Le bill appelé d'*atteinder* en Angleterre, se rapporte beaucoup à l'ostracisme; il viole la liberté contre un seul pour la garder à tous. L'ostracisme conservait la liberté; mais il eût été à souhaiter qu'elle se fût maintenue par quelque autre moyen. Quoi qu'il en soit, si les Athéniens ont mal pourvu au soutien de leur liberté, cela ne peut préjudicier aux droits de toutes les nations du monde. Le

le bonheur qui est le but de toute société. La guerre, au contraire, dépeuple les états; elle y fait régner le désordre; les lois sont forcées de se taire à la vue de la licence qu'elle introduit; elle rend incertaine la liberté et la propriété des citoyens; elle trouble et fait négliger le commerce; les terres deviennent incultes et abandonnées. Jamais les triomphes les plus éclatans ne peuvent dédommager une nation de la perte d'une multitude de ses membres que la guerre sacrifie; ses victoires mêmes lui font des plaies profondes que la paix seule peut guérir.

Si la raison gouvernait les hommes, si elle avait sur les chefs des nations l'empire qui lui est dû; on ne les verrait pas se livrer inconsiderément aux fureurs de la guerre, ils ne marqueraient point cet acharnement qui caractérise les bêtes féroces. Attentifs à conserver une tranquillité dont dépend leur bonheur, ils ne saisiraient pas toutes les occasions de troubler celle des autres; satisfaits des biens que la nature a distribués à tous ses enfans, ils ne regarderaient point avec envie ceux qu'elle a accordés à d'autres peuples; les souverains sentiraient que des conquêtes payées du sang de leurs sujets, ne valent jamais le prix qu'elles ont coûté. Mais, par une fatalité déplorable, les nations vivent entre elles dans une défiance réciproque; perpétuellement occupées à repousser les entreprises injustes des autres, ou à en former elles-mêmes, les prétextes les plus frivoles leur mettent les armes à la main, et l'on croirait qu'elles ont une volonté permanente de se priver des avantages que la Providence ou l'industrie leur ont procurés. Les passions aveugles des princes les portent à étendre les bornes de leurs états; peu occupés du bien de leurs sujets, ils ne cherchent qu'à grossir le nombre des

hommes qu'ils rendent malheureux. Ces passions allumées ou entretenues par des ministres ambitieux, ou par des guerriers dont la profession est incompatible avec le repos, ont eu dans tous les âges les effets les plus funestes pour l'humanité. L'histoire ne nous fournit que des exemples de paix violées, des guerres injustes et cruelles, des champs dévastés, des villes réduites en cendres. L'épuisement seul semble forcer les princes à la *paix*; ils s'aperçoivent toujours trop tard que le sang du citoyen s'est mêlé à celui de l'ennemi; ce carnage inutile n'a servi qu'à cimenter l'édifice chimérique du conquérant, et de ses guerriers turbulens; le bonheur de ses peuples est la première victime qui est immolée à son caprice ou aux vues intéressées de ses courtisans.

Dans ces empires, établis autrefois par la force des armes, ou par un reste de barbarie, la guerre seule mène aux honneurs, à la considération, à la gloire; des princes ou des ministres pacifiques sont sans cesse exposés aux censures, au ridicule, à la haine d'un tas d'hommes de sang, que leur état intéresse au désordre. Probus, guerrier doux et humain, est massacré par ses soldats pour avoir décelé ses dispositions pacifiques. Dans un gouvernement militaire, le repos est pour trop de gens un état violent et incommode; il faut dans le souverain une fermeté inaltérable, un amour invincible de l'ordre et du bien public, pour résister aux clameurs des guerriers qui l'environnent. Leur voix tumultueuse étouffe sans cesse le cri de la nation, dont le seul intérêt se trouve dans la tranquillité. Les partisans de la guerre ne manquent point de prétextes pour exciter le désordre et pour faire écouter leurs vœux intéressés : « c'est par la guerre, disent-ils,

que les états s'affermissent; une nation s'amollit, se dégrade dans la *paix*; sa gloire l'engage à prendre part aux querelles des nations voisines; le parti du repos n'est que celui des faibles. » Les souverains trompés par ces raisons spécieuses, sont forcés d'y céder; ils sacrifient à des craintes, à des vues chimériques, la tranquillité, le sang et les trésors de leurs sujets. Quoique l'ambition, l'avarice, la jalousie et la mauvaise foi des peuples voisins ne fournissent que trop de raisons légitimes pour recourir aux armes, la guerre serait beaucoup moins fréquente, si on n'attendait que des motifs réels ou une nécessité absolue de la faire; les princes qui aiment leurs peuples, savent que la guerre la plus nécessaire est toujours funeste, et que jamais elle n'est utile qu'autant qu'elle assure la paix. On disait au grand Gustave, que, par ses glorieux succès, il paraissait que la Providence l'avait fait naître pour le salut des hommes; que son courage était un don de la Providence, et un effet visible de sa bonté. *Dites: si la guerre que je fais est un remède, il est plus insupportable que vos maux.*

DIDEROT.

PALLADIUM.

PALLADIUM. (*Littér.*) Ce mot est grec, latin et français. C'était une statue de Minerve, taillée dans la posture d'une personne qui marche. Elle tenait une pique levée dans sa main droite, et avait une quenouille dans sa main gauche; c'est la description qu'en fait Apollodore. Tzetzès et Eustathe en parlent à peu près de même. On dit qu'elle était descendue du ciel près de la tente d'Ilus, dans le tems qu'il bâtissait la forteresse d'Ilium; et que l'oracle, consulté sur cette statue, ordonna qu'on élevât un temple à Pallas dans la citadelle, et qu'on y gardât soigneusement cette statue, parce que la ville de Troye serait imprenable tant qu'elle conserverait ce précieux dépôt. Aussi les Grecs, instruits de cet oracle, se vantèrent d'avoir enlevé le palladium. Cependant Énée, éveillé par un songe, dans lequel Hector lui conseilla de chercher un asile, l'assurant qu'il serait fondateur d'un grand empire, se rendit à la citadelle, prit le palladium et la déesse Vesta d'une main, et tenant de l'autre son cher Ascagne, il se sauva au travers des flammes jusqu'au bord de la mer. Là, il s'embarqua avec ces tristes dépouilles, et aborda, après mille traverses, au port de Lavinie. Dès qu'il y fut arrivé, il y déposa dans un temple le palladium et le feu sacré; l'un et l'autre furent ensuite transportés à Albe, et finalement à Rome, où l'on établit les Vestales pour garder avec soin des choses si précieuses.

La ruine de Troye semblait être une bonne preuve de leur faiblesse; mais pour cacher au peuple l'impuissance du feu sacré et du palladium, on en défendit l'entrée.

Nullique adspecta virorum
Pallas *in abstruso pignus memorabile templo.*

Denis d'Halicarnasse confirme que les Grecs n'emportèrent de Troye qu'un faux palladium, fait par Dardanus sur le modèle du véritable. Aussi les Romains étaient si persuadés qu'ils possédaient le vrai simulacre de Pallas, auquel ils attachaient le destin de Rome, que, dans la crainte qu'on ne le leur enlevât, ils firent, à l'exemple de Dardanus, plusieurs statues toutes semblables, qui furent déposées dans le temple de Vesta; et l'original fut caché dans un lieu qui n'était connu que des ministres du temple et des prêtresses. Clément d'Alexandrie a embrassé ce sentiment dans des recherches assez curieuses qu'il a mises au jour sur le *palladium*, et qu'il serait trop long de transcrire ici.

Quoique les Romains se vantassent d'avoir la statue de Pallas tombée du ciel, et qu'ils la regardassent comme le gage de la durée de leur empire, *fatale pignus imperii*, plusieurs villes leur contestaient la gloire de posséder ce palladium. La première était Liris, ancienne ville de la Lucanie, que Strabon croit avoir été une colonie de Troyens, par la raison qu'on y voyait la statue de la Minerve Iliade, Αθηνᾶ τὴν Ἰλιάδα. Lavinie, Lucérie, Daulis, Argos, Sparte, et plusieurs autres villes, se glorifiaient du même avantage; mais les Iliens le leur disputèrent toujours. Ils prétendaient que le palladium n'avait jamais été enlevé de Troye; et que s'il était vrai qu'Énée, pour

le garantir de l'incendie, l'eût porté à Palæscepsis, il l'avait bientôt après remis en sa place. Enfin, lorsqu'on leur objectait que, suivant Homère, Diomède et Ulysse l'avaient enlevé, ils répondaient que ces deux capitaines n'avaient trouvé dans le temple de Minerve qu'un faux palladium qu'on avait mis à la place du véritable, qui, dès le commencement du siége de Troye, avait été caché dans un lieu inconnu.

Mais une chose fort curieuse sur le palladium, c'est le fait qui est rapporté par Appien d'Alexandrie, par Servius, par Julius Obsequens, et par saint Augustin, qui cite à ce sujet un passage de Tite-Live, qu'on ne trouve plus dans ce qui nous reste de ses ouvrages. Ce fait est que, sous le consulat de L. Sylla et de L. Pompéius, Fimbria, lieutenant de L. Valérius Flaccus, ayant pris et brûlé Ilion, sans aucun respect pour ses dieux, on trouva dans les cendres du temple de Minerve, le palladium sain et entier; prodige dont les Iliens charmés conservèrent long-tems le souvenir sur leurs médailles.

Le *palladium* était encore un lieu d'Athènes où l'on jugeait les meurtres fortuits et involontaires; le nombre des juges se montait à cent. Tout le monde convient que Démophon y fut jugé le premier, mais on ignore pour quel crime.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PANTOMIME.

Pantomime. (*Jeux scéniques des Romains.*) On appelait pantomimes, chez les Romains, des acteurs qui, par des mouvemens, des signes, des gestes, et sans s'aider du discours, exprimaient des passions, des caractères et des événemens.

Le nom de pantomime, qui signifie *imitateur* de toutes choses, fut donné à cette espèce de comédiens qui jouaient toutes sortes de pièces de théâtre sans rien prononcer, mais en imitant et expliquant toutes sortes de sujets avec leurs gestes, soit naturels, soit d'institution. On peut bien croire que les pantomimes se servaient des uns et des autres, et qu'ils n'avaient pas encore trop de moyens pour se faire entendre. En effet, plusieurs gestes d'institution étant de signification arbitraire, il fallait être habitué au théâtre pour ne rien perdre de ce qu'ils voulaient dire. Ceux qui n'étaient pas initiés aux mystères de ces spectacles, avaient besoin d'un maître qui leur en donnât l'explication; l'usage apprenait aux autres à deviner insensiblement ce langage muet. Les pantomimes vinrent à bout de donner à entendre par le geste, non-seulement les mots pris dans le sens propre, mais même les mots pris dans le sens figuré; leur jeu muet rendait des poèmes en entier, à la différence des mimes, qui n'étaient que des bouffons inconséquens.

Je n'entreprendrai point de fixer l'origine des panto-

mimes; Zozime, Suidas et plusieurs autres la rapportent au tems d'Auguste, peut-être par la raison que les deux plus fameux pantomimes, Pylade et Bathylle, parurent sous le règne de ce prince, qui aimait passionnément ce genre, de spectacle. Je n'ignore pas que les danses des Grecs avaient des mouvemens expressifs; mais les Romains furent les premiers qui rendirent, par les seuls gestes, le sens d'une fable régulière d'une certaine étendue. Le mime ne s'était jamais fait accompagner que d'une flûte; Pylade y ajouta plusieurs instrumens, même des voix et des chants, et rendit ainsi les fables régulières. Au bruit d'un chœur composé de musique vocale et instrumentale, il exprimait avec vérité le sens de toutes sortes de poèmes. Il excellait dans la danse tragique, s'occupait même de la comique et de la satirique, et se distingua dans tous les genres. Bathylle, son élève et son rival, n'eut sur Pylade que la prééminence dans les danses comiques.

L'émulation était si grande entre ces deux acteurs, qu'Auguste, à qui elle donnait quelquefois de l'embarras, crut qu'il devait en parler à Pylade, et l'exhorter à bien vivre avec son concurrent que Mécénas protégeait. Pylade se contenta de lui répondre « que ce qui pouvait arriver de mieux à l'empereur, c'était que le peuple s'occupât de Bathylle et de Pylade. » On croit bien qu'Auguste ne trouva point à propos de répliquer à cette réponse. En effet, tel était alors le goût des plaisirs, que lui seul pouvait faire perdre aux Romains cette idée de liberté si chère à leurs ancêtres.

Il fallait que ce peuple se fût mis en tête que l'opération qu'on ferait à leurs pantomimes pour les rendre

eunuques, leur conserverait dans tout le corps une souplesse que des hommes ne peuvent point avoir. Cette idée, ou si l'on veut, le caprice faisait exercer sur les enfans qu'on destinait à ce métier, la même cruauté qu'on exerce dans quelques pays sur les enfans dont on ne veut point que la voix mue.

Lucien observe que rien n'était plus difficile que de trouver un bon sujet pour en former un pantomime. Après avoir parlé de la taille, de la souplesse, de la légéreté et de l'oreille qu'il doit avoir, il ajoute qu'il n'est pas plus difficile de trouver un visage à la fois doux et majestueux. Il veut ensuite qu'on enseigne à cet acteur la musique, l'histoire et je ne sais combien d'autres choses capables de faire mériter le nom d'homme de lettres à celui qui les aurait apprises.

Nous avons nommé pour les deux premiers instituteurs de l'art des *pantomimes*, Pylade et Bathylle sous l'empire d'Auguste; ils ont rendu leurs noms aussi célèbres dans l'histoire romaine, que le peut être dans l'histoire moderne le nom du fondateur de quelque établissement que ce soit. Pylade, ai-je dit, excellait dans les sujets tragiques, et Bathylle dans les sujets comiques. Ce qui paraîtra surprenant, c'est que ces comédiens qui entreprenaient de représenter des pièces sans parler, ne pouvaient point s'aider du mouvement du visage dans leur déclamation : ils jouaient masqués, ainsi que les autres comédiens; la seule différence était que leurs masques n'avaient pas une bouche béante, comme les masques des comédiens ordinaires, et qu'ils étaient beaucoup plus agréables. Macrobe raconte que Pylade se fâcha un jour qu'il jouait le rôle d'Hercule furieux, de ce que les spec-

tateurs trouvaient à redire à son geste, trop outré suivant leur sentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté son masque : « Fous que vous êtes, je représente un plus grand fou que vous. »

Après la mort d'Auguste, l'art des pantomimes reçut de nouvelles perfections. Sous l'empereur Néron, il y en eut un qui dansa, sans musique instrumentale ni vocale, les amours de Mars et Vénus. D'abord un seul *pantomime* représentait plusieurs personnages dans une même pièce ; mais on vit bientôt des troupes complètes, qui exécutaient également toutes sortes de sujets tragiques et comiques.

Ce fut peut-être du tems de Lucien que se formèrent ces troupes complètes de pantomimes, et qu'ils commencèrent à jouer des pièces suivies. Apulée nous rend un compte exact de la représentation du jugement de Pâris, faite par une troupe de ces pantomimes. Comme ils n'avaient que des gestes à faire, on conçoit aisément que toutes leurs actions étaient vives et animées : aussi Cassiodore les appelle des hommes dont les mains dissertes avaient, pour ainsi dire, une langue au bout de chaque doigt, des hommes qui parlaient en gardant le silence, et qui savaient faire un récit entier sans ouvrir la bouche ; enfin, des hommes que Polymnie, muse qui présidait à la musique, avait formés, afin de montrer qu'il n'était pas besoin [illegible]ler des mots pour faire entendre sa pensée.

C[illegible] comédiens faisaient des impressions pro-di[illegible] spectateurs. Senèque le père, qui exer-[illegible]on des plus graves, confesse que son goût [illegible]tations des pantomimes était une véri-[illegible]en, qui se déclare aussi zélé partisan de

l'art des pantomimes, dit qu'on pleurait à leur représentation comme à celle des autres comédiens. Saint Augustin et Tertullien font aussi l'éloge de leurs talens.

Cet art aurait eu sans doute beaucoup plus de peine à réussir parmi les nations septentrionales de l'Europe que chez des Romains, dont la vivacité est si fertile en gestes qui signifient presque autant que des phrases entières. Nous ne sommes peut-être pas capables de décider sur le mérite des gens que nous n'avons pas vus représenter, mais nous ne pouvons pas révoquer en doute le témoignage de tant d'auteurs de l'antiquité, qui parlent de l'excellence et du succès de leur art.

Cependant on a vu en Angleterre et sur le théâtre de l'opéra-comique à Paris, quelques-uns de ces comédiens jouer des scènes muettes que tout le monde entendait. Je sais bien que Roger et ses confrères ne doivent pas entrer en comparaison avec les *pantomimes* de Rome; mais le théâtre de Londres ne possède-t-il pas à présent un pantomime qu'on pourrait opposer à Pylade et à Bathylle? Le fameux Garrick est un acteur d'autant plus merveilleux, qu'il exécute également toutes sortes de sujets tragiques et comiques. Nous savons aussi que les Chinois ont des espèces de pantomimes qui jouent chez eux sans parler; les danses des Persans ne sont-elles pas des pantomimes?

Enfin, il est certain que leur art charma les Romains dans sa naissance, qu'il passa bientôt dans les provinces de l'empire les plus éloignées de la capitale, et qu'il subsista aussi long-tems que l'empire même. L'histoire des empereurs romains fait plus souvent mention des pantomimes fameux que des orateurs célèbres. Auguste se

plaisait extrêmement à leurs pièces, et Bathylle enchantait Mécénas. Les Romains, épris de tous les spectacles du théâtre, préféraient celui-ci aux représentations des autres comédiens. Dès les premières années du règne de Tibère, le sénat fut obligé de faire un réglement pour défendre aux sénateurs de fréquenter les écoles des pantomimes, et aux chevaliers romains de leur faire cortége en public : *Ne domos* pantomimorum *senator introiret, ne egredientes in publicum equites romani cingerent.* (Tacit., *Annal. l. I.*) Ce décret prouve assez que les professions chéries dans les pays de luxe, sont bientôt honorées, et que le préjugé ne tient pas contre le plaisir.

L'extrême passion que le peuple et les personnes du plus haut rang avaient pour ce spectacle, donna lieu de tramer des cabales pour faire applaudir les uns plutôt que les autres, et ces cabales devinrent des factions. Il arriva que les *pantomimes* prirent des livrées différentes, à l'imitation de ceux qui conduisaient les charriots dans les courses du cirque. Les uns s'appelèrent les bleus, et les autres les verts, etc. Le peuple se partagea donc aussi de son côté, et toutes les factions du cirque, dont il est parlé si souvent dans l'histoire romaine, épousèrent des troupes de pantomimes.

Ces factions dégénéraient quelquefois en partis aussi échauffés les uns contre les autres, que les Guelfes et les Gibelins peuvent l'avoir éte sous les empereurs d'Allemagne. Il fallait avoir recours à un expédient triste pour le gouvernement, qui ne cherchait que les moyens d'amuser le peuple, en lui fournissant du pain et en lui donnant des spectacles; mais cet expédient, devenu nécessaire, était de faire sortir de Rome tous les pantomimes.

Cependant les écoles de Pylade et de Bathylle subsistèrent toujours, conduites par leurs élèves, dont la succession ne fut point interrompue. Rome était pleine de professeurs qui enseignaient cet art à une foule de disciples, et qui trouvaient des théâtres dans toutes les maisons. Non-seulement les femmes les recherchaient pour leurs jeux, mais encore par des motifs d'une passion effrénée. *Illis fœminæ, simulque viri, animas et corpora substituunt*, dit Tertullien. La plupart des passages des poëtes sont tels sur ce sujet, qu'on n'ose même les citer en latin. Galien ayant été appelé pour voir une femme de condition attaquée d'une maladie extraordinaire, il découvrit par les altérations qui survinrent dans la malade, quand on parla d'un certain pantomime devant elle, que son mal venait uniquement de la passion qu'elle avait conçue pour lui.

Il est vrai que les *pantomimes* furent chassés de Rome sous Tibère, sous Néron et sous quelques autres empereurs; mais leur exil ne durait pas long-tems : la politique qui les avait chassés, les rappelait bientôt pour plaire au peuple, ou pour faire diversion à des factions plus à craindre pour l'empire. Domitien, par exemple, les ayant chassés, Nerva les fit revenir, et Trajan les chassa encore. Il arrivait même que le peuple, fatigué de ses propres désordres, demandait l'expulsion des pantomimes; mais il demandait bientôt leur rappel avec plus d'ardeur.

Ce qui achève de prouver à quel point leur nombre s'augmenta, et combien les Romains les croyaient nécessaires, est ce qu'on lit dans Ammien Marcellin. L'an 190, Rome étant menacée de la famine, on prit la précaution d'en faire sortir tous les étrangers, ceux même qui pro-

fessaient des arts libéraux, mais on laissa tranquilles les gens de théâtre, et il resta dans la ville trois mille danseuses, et autant d'hommes qui jouaient dans les chœurs, sans compter les comédiens : les historiens assurent que ce nombre prodigieux augmenta encore dans la suite.

Il est aisé de juger que l'ardeur des Romains pour les jeux des pantomimes dut leur faire négliger la bonne comédie. En effet, on vit, depuis, le vrai genre dramatique décheoir insensiblement, et bientôt il fut presque absolument oublié. Cette nation guerrière qui s'était vouée au dieu Mars, et qui avait méprisé les arts et les sciences, perdit avec la liberté toute son ancienne vertu. Les Romains ayant long-tems méconnu ce qu'il y avait de plus naturel et de plus agréable dans les occupations de l'âme, n'en acquirent que de plus grandes dispositions à passer à des exercices opposés. Aussi ne doit-on pas s'étonner, si sentant trop tard la nécessité des beaux-arts, les erreurs de leur esprit s'opposèrent souvent à la distinction exacte qu'ils auraient dû faire des expressions les plus essentielles, les plus vraies et les plus heureuses, d'avec celles qui ne pourraient avoir le même avantage. Cette ignorance de la délicatesse du sentiment fit sans doute la réputation des *pantomimes*.

On négligea les expressions de l'organe de la voix, pour ne s'appliquer qu'à celles que pouvaient rendre les mouvemens et les gestes du corps. Ces expressions qui ne pouvaient admettre toutes les nuances de celles des sons, et avec lesquelles on n'eût jamais inventé les sciences spéculatives, firent sous les empereurs une partie de l'éducation de la jeunesse romaine. Les maîtres de cet art frivole recevaient comme je l'ai dit, des attentions très-marquées

du peuple, des chevaliers, des sénateurs et des dames romaines. Les personnes les plus respectables leur rendaient des visites de devoir, et les accompagnaient partout. Si cette bonne fortune eut des intervalles de disgrâces, ils s'en relevaient avec plus d'éclat. L'empereur Antonin s'étant aperçu que les *pantomimes* étaient cause qu'on négligeait le commerce, l'éloquence et la philosophie, voulut réduire leurs jeux à des jours marqués; mais le peuple murmura, et il fallut lui rendre en entier ses amusemens, malgré toute l'indécence qui marchait à leur suite. Pline le jeune loue son siècle d'avoir abandonné ce goût efféminé qui avait tant amolli le courage du peuple romain; mais Pline s'abusa dans ses louanges. Rome était trop riche, trop puissante, et trop plongée dans la mollesse, pour redevenir vertueuse; l'art des pantomimes qui s'était introduit si brillamment sous Auguste, et qui fut une des causes de la corruption des mœurs, ne finit qu'avec la destruction de l'empire.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PANTOMIME. (*Art dramatique.*) C'est le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette.

L'expression du visage et du geste accompagne naturellement la parole, et s'accorde avec elle pour peindre la pensée; en sorte que, plus l'expression de la parole est faible au gré de celui qui s'énonce, plus l'expression du geste et du visage s'anime pour y suppléer. De là vient que chez les peuples doués d'une imagination vive et d'une grande sensibilité, la pantomime naturelle est plus marquée, ainsi que l'accent de la parole. De là vient aussi

que plus on a de difficulté à s'exprimer par la parole, soit à cause de la distance, ou de quelque vice d'organe, soit manque d'habitude de la langue qu'on veut parler, plus on donne de force et de vivacité à cette expression visible. C'est donc surtout aux mouvemens de l'âme les plus passionnés, que la pantomime est nécessaire. Alors, ou elle seconde la parole, ou elle y supplée absolument.

L'expression du geste et du visage, unie à celle de la parole, est ce qu'on appelle *action*, ou *théâtrale*, ou *oratoire*.

La même expression, sans la parole, est ce qu'on appelle plus particulièrement *pantomime*.

Chez les anciens, l'action théâtrale se réduisait au geste. Les acteurs, sous le masque, étaient privés de l'expression du visage, qui chez nous est la plus sensible; et si on demande pourquoi ils préféraient un masque immobile à un visage où tout se peint, c'est 1° que, pour être entendu dans un amphithéâtre qui contenait au moins six mille spectateurs, il fallait que l'acteur eût à la bouche une espèce de trompe; 2° que dans cet éloignement, le jeu du visage eût été perdu, quand même on eût joué sans masque. Or l'action théâtrale étant privée de l'expression du visage, on s'efforça d'y suppléer par l'expression du geste, et l'immensité des théâtres obligea de l'exagérer.

Par degrés, cet art fut porté au point d'oser prétendre à se passer du secours de la parole, et à tout exprimer lui seul. De là cette espèce de comédiens muets qu'on n'avait point connus dans la Grèce, et qui eurent à Rome un succès si follement outré.

Ce succès n'est pourtant pas inconcevable, et en voici quelques raisons :

1° La tragédie grecque, transplantée à Rome, y était étrangère, et n'y devait pas faire la même impression que sur les théâtres de Corinthe et d'Athènes.

2° Elle était faiblement traduite, et Horace le fait entendre, en disant qu'on y avait *assez bien* réussi.

3° Peut-être aussi faiblement jouée; et il y a apparence que les comédiens n'auraient pas été chassés de Rome par les pantomimes, s'ils avaient tous été des Œsopus et des Roscius.

4° Les Romains n'étaient pas un peuple sensible comme les Grecs, aux plaisirs de l'esprit et de l'âme : leurs mœurs austères ou dissolues, selon les tems, n'eurent jamais la délicatesse des mœurs attiques; il leur fallait des spectacles, mais des spectacles faits pour les yeux. Or la pantomime parle aux yeux un langage plus passionné que celui de la parole; elle est plus véhémente que l'éloquence même, et aucune langue n'est en état d'en égaler la force et la chaleur. Dans la *pantomime* tout est en action, rien ne languit; l'attention n'est point fatiguée; en se livrant au plaisir d'être ému, on peut s'épargner presque la peine de penser, ou, s'il se présente des idées, elles sont vagues comme les songes. La parole retarde et refroidit l'action, elle préoccupe l'acteur et rend son art plus difficile. Le pantomime est tout à l'expression du geste; ses mouvemens ne lui sont point tracés; la passion seule est son guide. L'acteur est continuellement le copiste du poëte, le pantomime est original; l'un est asservi au sentiment et à la pensée d'autrui, l'autre se livre et s'abandonne aux mouvemens de l'âme. Il doit donc y avoir entre l'action du comédien et celle du pantomime la différence de l'esclavage à la liberté.

5° La difficulté vaincue avait un autre charme, et cette surprise continuelle de voir un acteur muet se faire entendre, devait être un plaisir très-vif.

6° Enfin dans l'expression du geste, les pantomimes, uniquement occupés des grâces, de la noblesse, et de l'énergie de l'action, donnaient à la beauté du corps des développemens inconnus aux comédiens, dont le premier talent était celui de la parole; et comme on en peut juger encore par l'impression que font nos danses, l'idolâtrie des Romains et des Romaines pour les pantomimes était un culte rendu à la beauté.

Si l'on joint à ces avantages de la *pantomime*, celui de dispenser le siècle et le pays où elle fleurissait, de produire de grands poëtes; de ne demander qu'une esquisse de l'action qu'elle imitait; de sauver son spectacle de tous les écueils qui environnent la poésie; de tout réduire à l'éloquence du geste, et de n'avoir pour juges que les yeux, bien plus faciles à séduire que l'oreille, que l'esprit et que la raison; on ne sera pas étonné qu'un art dont les moyens étaient si simples, si puissans, et les succès si infaillibles, eût prévalu sur l'attrait d'un spectacle où l'esprit et le goût étaient rarement satisfaits.

On pourrait même présumer, d'après l'exemple des Romains, que, dans tous les tems et chez tous les peuples du monde, la pantomime, portée au même degré de perfection, éclipserait la comédie et la tragédie elle-même; et c'est le danger de ce spectacle, de dégoûter de tous les autres; semblable à une liqueur forte qui blesse et qui détruit le goût.

Qu'importe, dit-on communément, *à quel spectacle on s'amuse? Le meilleur est celui qu'on aime le plus.*

On pourrait dire également, *qu'importe de quelle liqueur on s'abreuve et de quels mets on se nourrit?* Mais comme l'aliment le plus agréable n'est pas toujours le plus sain, le spectacle le plus attrayant n'est pas toujours le plus utile. De la pantomime, il ne reste que des impressions quelquefois dangereuses. On sait qu'elle acheva de corrompre les mœurs de Rome, au lieu que de la bonne tragédie et de la saine comédie, il reste d'utiles leçons. Au spectacle de la pantomime, on n'est qu'ému; aux deux autres, on est instruit. Dans l'un, la passion agit seule et ne parle qu'aux sens; rien ne la corrige et rien ne la modère; dans les deux autres, la raison, la sagesse, la vertu, parlent à leur tour, et ce que la passion a de vicieux ou de criminel, est exposé à leur censure; le remède est toujours à côté du poison. Un gouvernement sage aura donc soin de préserver les peuples de ce goût dominant des Romains pour la *pantomime*, et de favoriser les spectacles où la raison s'éclaire et où le sentiment s'épure et s'ennoblit.

Par induction, à mesure que l'action théâtrale donne moins à l'éloquence et plus à la pantomine, et qu'elle néglige de parler à l'âme pour ne plus frapper que les yeux, le spectacle devient pour la multitude plus attrayant et moins utile. On ne forme point les esprits avec des tableaux et des coups de théâtre. Aristote n'admet les mœurs qu'à cause de l'action; la règle contraire est la nôtre; et sur le théâtre moderne, l'action n'est employée qu'à peindre et corriger les mœurs.

Je ne dis pas qu'on doive s'interdire le plaisir de la pantomime; je dis seulement qu'on n'en doit jamais faire l'objet unique ni l'objet dominant d'un spectacle; je dis que, sur le théâtre où elle est admise, il est à craindre

qu'elle n'efface ou n'affaiblisse l'action dont elle sera l'épisode. Tout paraît froid après une danse passionnée. Je pense donc que la pantomime, d'un genre gracieux et doux, peut s'entre-mêler avec l'action du poëme lyrique; mais que la pantomime tragique doit faire à elle seule un spectacle isolé, et ne doit paraître sur un théâtre qu'après un drame d'un genre absolument contraire, par la raison que les contrastes ne peuvent jamais s'affaiblir ni se nuire mutuellement.

Quant au projet qu'on y propose, d'associer la parole avec la danse pantomime, l'exécution n'en fût-elle pas impossible, ce projet de faire chanter le danseur, ou de le faire accompagner par une voix que l'on croirait la sienne, serait encore bien étrange; et l'exemple d'Andronicus, sur lequel on veut le fonder, ne l'autorise pas assez. On raconte, il est vrai, que, dans un tems où les Romains devaient être peu délicats sur l'imitation théâtrale, la voix ayant manqué à ce comédien, il fit réciter son rôle par un esclave qu'on ne voyait pas, tandis qu'il en faisait les gestes. Je ne crois pas que, sur aucun théâtre du monde, un pareil exemple soit jamais suivi; mais s'il pouvait être imité, ce serait dans la déclamation toute simple, et non pas dans une action aussi violente, aussi exagérée que doit l'être la *pantomime* : Andronicus ne dansait pas.

Dès que l'action est parlée, elle a deux signes, celui de la parole et celui du geste; le geste n'a donc plus alors aucune raison d'être exagéré. C'est l'hypothèse d'un acteur muet, ou trop éloigné pour se faire entendre, qui donne de la vraisemblance à l'exagération des mouvemens pantomimes. Un acteur, qui, en parlant ou qui en chantant, gesticulerait comme un danseur-pantomime, nous sem-

blerait outré jusqu'à l'extravagance. D'ailleurs, qu'arriverait-il, si, tandis que le *pantomime* danse, une voix étrangère exprimait ce qu'il peint ? De son côté, le mérite de faire entendre aux yeux le sentiment et la pensée, et du nôtre, le plaisir de le deviner, de l'admirer, seraient détruits; la pantomime y perdrait tous ses charmes, et ne serait plus qu'une expression exagérée, sans raison et hors de toute vraisemblance.

Il n'y a que deux circonstances où il soit possible de réunir ainsi fictivement la parole avec l'action de la danse : c'est dans les mouvemens tumultueux d'une multitude agitée de quelque passion violente, comme dans un chœur de combattans; ou lorsque la danse n'est que l'expression vague d'un sentiment qui met l'âme en activité, et que la parole et le chant n'ont avec elle aucune identité, mais seulement de l'analogie; comme lorsqu'on voit des bergers, animés par la joie, chanter et danser à la fois. Dans l'un et l'autre cas, ce serait une illusion agréable que de croire entendre chanter les mêmes personnes qui dansent; et pour faire cette illusion, il est un moyen bien aisé, c'est de cacher les chœurs dans les coulisses et de ne faire paraître que les ballets. Mais dans la scène, dans le dialogue, le monologue, le duo, imaginer de faire danser les acteurs, tandis que les chanteurs invisibles parleraient, chanteraient pour eux, c'est une invention qui, je crois, ne sera jamais adoptée.

La seule voix qu'on peut donner à l'acteur pantomime, est celle de la symphonie, parce qu'elle est vague et confuse, qu'elle ne gêne point l'action, qu'en nous aidant à deviner le sentiment et la pensée, elle nous laisse encore jouir de notre pénétration, ou plutôt du talent qui

sait tout exprimer, même sans le secours de la parole.

Le projet de substituer sur la scène lyrique la danse pantomime aux ballets figurés, me semble encore peu réfléchi. Le ballet pantomime y est placé quelquefois, et nous en avons des exemples; mais, 1° il n'y a aucune raison de vouloir que la danse soit toujours pantomime : chez tous les peuples, même les plus sauvages, le goût de la danse est inné aussi bien que celui du chant. L'un et l'autre a été donné par la nature comme l'expression vague de la joie et du plaisir, ou plutôt comme un mouvement analogue à cette situation de l'âme. On ne danse pas pour exprimer son sentiment ou sa pensée; on danse pour danser, ou obéir à l'activité naturelle où nous met la jeunesse, la santé, le repos, la joie, et que le son d'un instrument invite à se développer; la danse alors est mesurée; et pour la rendre plus agréable, on imagine d'en varier les formes, les figures et les tableaux; mais elle n'est point *pantomime*. L'expression d'un sentiment vague, qui n'est le plus souvent que le désir de plaire ou l'attrait de l'amour, en fait le caractère; et le choix des attitudes, des pas, des mouvemens, qui lui sont les plus analogues, est tout ce qu'elle prescrit. Voilà l'intention du ballet figuré; son modèle est dans la nature. Il est aussi dans les coutumes, les rites, les cérémonies des différens peuples du monde : alors le caractère du ballet, dans un triomphe, dans une fête, à des noces, à des funérailles, dans des expiations, des sacrifices ou des enchantemens, est relatif à ces usages. Les convenances en sont les règles; mais l'expression en est vague, et ne peint point, comme la pantomime, tel ou tel mouvement de l'âme que la parole exprimerait.

Quant au plaisir que cette expression vague et confuse

peut nous causer, il ressemble assez à celui d'une belle symphonie. Celui-ci, en même tems qu'elle charme l'oreille, cause à l'esprit de douces émotions confuses, dont l'âme se plaît à jouir : il en est de même de la danse. D'un côté, l'âme est émue d'un sentiment vague et confus comme l'expression qui le cause ; de l'autre, les yeux jouissent de tous les développemens de la beauté présentée sous mille attitudes, et sous les formes variées d'une infinité de tableaux ingénieusement grouppés. La grâce, la noblesse, la légéreté, l'élégance, la précision et le brillant des pas, la souplesse des mouvemens, tout ce qui peut charmer les yeux s'y réunit et s'y varie; et c'en est bien assez, je crois, pour en justifier le goût.

La danse en général est une peinture vivante. Or un tableau, pour nous intéresser, n'a pas besoin de rendre expressément tel sentiment, telle pensée; et pourvu que dans les attitudes, dans le caractère des têtes, dans l'ensemble de l'action, il y ait assez d'analogie avec telle espèce de sentimens et de pensées, pour induire l'âme et l'imagination du spectateur à chercher dans le vague de cette expression muette une intention décidée, ou plutôt à l'y supposer, la peinture a son intérêt; et si d'ailleurs elle réunit à tout le prestige de l'art tous les charmes de la nature, les yeux, l'esprit et l'âme en jouiront avec délices, sans y désirer rien de plus. Il en est de même de la danse.

Le critique de l'opéra français trouve presque tous nos ballets inutiles et déplacés. Il ne connaît que celui des bergers de Roland, qui se lie avec l'action. Mais les Plaisirs dans le palais d'Armide, et dans la prison de Dardanus; mais le ballet des armes d'Énée dans l'opéra de *Lavinie*

et dans le même ballet des *Bacchantes*, et celui de la *Rose* dans les *Indes galantes*, et celui des lutteurs aux *Funérailles de Castor*, et une infinité d'autres qui sont également et dans le système, et dans la situation, et dans le caractère du poëme, faut-il les bannir du théâtre? Un ballet peut être moins heureusement lié à l'action par la pastorale de Roland, chef-d'œuvre unique dans ce genre, sans pour cela être déplacé. On a sans doute abusé de la danse : mais les excès ne prouvent rien, sinon qu'il faut les éviter.

MARMONTEL.

PARADE.

PARADE. (*Histoire du Théâtre.*) Espèce de farce, originairement préparée pour amuser le peuple, et qui souvent fait rire, pour un moment, la meilleure compagnie.

Ce spectacle tient également des anciennes comédies, nommées *platariœ*, composées de simples dialogues presque sans action, et de celles dont les personnages étaient pris dans le bas peuple, dont les scènes se passaient dans les cabarets, et qui pour cette raison furent nommées *tabernariœ*.

Les personnages ordinaires des parades d'aujourd'hui sont le bonhomme Cassandre, père, tuteur, ou amant suranné d'Isabelle : le vrai caractère de la charmante Isabelle est d'être également faible, fausse et précieuse; celui du beau Léandre son amant, est d'allier le ton grivois

d'un soldat à la fatuité d'un petit-maître : un pierrot, quelquefois un arlequin et un moucheur de chandelles, achèvent de remplir tous les rôles de la parade, dont le vrai ton est toujours le plus bas comique.

La *parade* est ancienne en France; elle est née des moralités, des mystères et des facéties que les élèves de la basoche, les confrères de la passion, et la troupe du prince des sots, jouaient dans les carrefours, dans les marchés, et souvent même dans les cérémonies les plus augustes, telles que les entrées et le couronnement de nos rois.

La *parade* subsistait encore sur le théâtre français du tems de la minorité de Louis-le-Grand; et lorsque Scarron, dans son roman comique, fait le portrait du vieux comédien la Rancune, et de mademoiselle de la Caverne, il donne une idée du jeu ridicule des acteurs, et du ton platement bouffon de la plupart des petites pièces de ce tems.

La comédie ayant enfin reçu des lois, de la décence et du goût, la parade cependant ne fut point absolument anéantie. Elle ne pouvait l'être, parce qu'elle porte un caractère de vérité, et qu'elle peint vivement les mœurs du peuple qui s'en amuse; elle fut seulement abandonnée à la populace, et reléguée dans les foires et sur les théâtres des charlatans, qui jouent souvent des scènes bouffonnes pour attirer un plus grand nombre d'acheteurs.

Quelques auteurs célèbres, et plusieurs personnes pleines d'esprit s'amusent encore quelquefois à composer de petites pièces dans ce même goût. A force d'imagination et de gaieté elles saisissent ce ton ridicule; c'est en philosophes qu'elles ont travaillé à connaître les mœurs et la

tournure de l'esprit du peuple, c'est avec vivacité qu'elles les peignent. Malgré le ton qu'il faut toujours affecter dans ces parades, l'invention y décèle souvent les talens de l'auteur; une fine plaisanterie se fait sentir au milieu des équivoques et des quolibets, et les grâces parent toujours de quelques fleurs le langage de Thalie, et le ridicule déguisement sous lequel elles s'amusent à l'envelopper.

On pourrait reprocher avec raison, aux Italiens, et beaucoup plus encore aux Anglais, d'avoir conservé dans leurs meilleures comédies trop de scènes de *parades*; on y voit souvent régner la licence grossière et révoltante des anciennes comédies nommées *tabernariæ*.

On peut s'étonner que le vrai caractère de la bonne comédie ait été si long-tems inconnu parmi nous; les Grecs et les Latins nous ont laissé d'excellens modèles; et dans tous les âges, les auteurs ont eu la nature sous les yeux : par quelle espèce de barbarie ne l'ont-ils si long-tems imitée que dans ce qu'elle a de plus abject et de plus désagréable?

Le génie perça cependant quelquefois, dans ces siècles dont il nous reste si peu d'ouvrages dignes d'estime; la farce de Patelin ferait honneur à Molière. Nous avons peu de comédies qui rassemblent des peintures plus vraies, plus d'imagination et de gaieté.

Quelques auteurs attribuent cette pièce à Jean de Meun; mais Jean de Meun cite lui-même des passages de Patelin, dans sa continuation du roman de *la Rose* : et d'ailleurs nous avons des raisons bien fortes pour rendre cette pièce à Guillaume de Loris.

On accorderait sans peine à Guillaume de Loris, inventeur du roman de *la Rose*, le titre de père de l'éloquence

française, que son continuateur obtint sous le règne de Philippe-le-Bel. On reconnaît dans les premiers chants de ce poëme, l'imagination la plus belle et la plus riante, une grande connaissance des anciens, un beau choix dans les traits qu'il en imite; mais dès que Jean de Meun prend la plume, de froides allégories, des dissertations frivoles appesantissent l'ouvrage; le mauvais ton de l'école, qui dominait alors, reparaît : un goût juste et éclairé ne peut y reconnaître l'auteur de la farce de Patelin, et la rend à Guillaume de Loris.

Si nous sommes étonnés avec raison, que la farce de Patelin n'ait point eu d'imitateurs pendant plusieurs siècles, nous devons l'être encore plus que le mauvais goût de ces siècles d'ignorance règne encore quelquefois sur notre théâtre : nous serions bien tentés de croire que l'on a peut-être montré trop d'indulgence pour ces espèces de recueils de scènes isolées, qu'on nomme *comédies à tiroirs*. *Momus Fabuliste*, mérita sans doute son succès par l'invention et l'esprit qui y règnent; mais cette pièce ne devait point former un nouveau genre, et n'a eu que de très-faibles imitateurs.

Quel abus ne fait-on pas tous les jours de la facilité qu'on trouve à rassembler quelques dialogues, sous le nom de *comédie?* Souvent sans invention, et toujours sans intérêt, ces espèces de *parade* ne renferment qu'une fausse métaphysique, un jargon précieux, des caricatures, ou de petites esquisses mal dessinées, des mœurs et des ridicules; quelquefois même on y voit régner une licence grossière; les jeux de Thalie n'y sont plus animés par une critique fine et judicieuse, ils sont avilis, déshonorés par les traits les plus odieux de la satire.

Pourra-t-on croire un jour, que dans le siècle le plus ressemblant à celui d'Auguste, dans la fête la plus solennelle, sous les yeux d'un des meilleurs rois qui soient nés pour le bonheur des hommes, pourra-t-on croire que le manque de goût, l'ignorance ou la malignité, aient fait admettre et représenter une *parade* de l'espèce de celle que nous venons de définir ?

Un citoyen, qui jouissait de la réputation d'honnête homme (Rousseau de Genève), y fut traduit sur la scène, avec des traits extérieurs qui pouvaient le caractériser. L'auteur de la pièce, pour achever de l'avilir, osa lui prêter son langage. C'est ainsi que la populace de Londres traîne quelquefois, dans le quartier de Drurylane, une figure contrefaite, avec une bourse, un plumet et une cocarde blanche, croyant insulter notre nation.

Un murmure général s'éleva dans la salle, il fut à peine contenu par la présence d'un maître adoré; l'indignation publique, la voix de l'estime et de l'amitié, demandèrent la punition de cet attentat : un arrêt flétrissant fut signé par une main qui tient et qui honore également le sceptre des rois, et la plume des gens de lettres. Mais le philosophe, fidèle à ses principes, demanda la grâce du coupable, et le monarque crut rendre un plus digne hommage à la vertu en accordant le pardon de cette odieuse licence, qu'en punissant l'auteur avec sévérité. La pièce rentra dans le néant avec son auteur; mais la justice du prince et la générosité du philosophe passeront à la postérité, et nous ont paru mériter une place dans l'*Encyclopédie*.

Rien ne corrige les méchans : l'auteur de cette première parade en a fait une seconde, où il a joué le même citoyen, qui avait obtenu son pardon, un grand nombre de gens

de bien, parmi lesquels on nomme un de ses bienfaiteurs. Le bienfaiteur indignement travesti, est l'honnête et célèbre M. H... et l'ingrat est un certain P... de M... (1)

Tel est le sort de ces espèces de *parades satiriques*, elles ne peuvent troubler ou séduire qu'un moment la société, et la punition ou le mépris suit toujours de près les traits odieux et sans effet lancés par l'envie contre ceux qui enrichissent la littérature, et qui l'éclairent. Si la libéralité des personnes d'un certain ordre fait vivre des auteurs qui seraient ignorés sans le murmure qu'ils excitent, nous n'imaginons pas que cette bienfaisance puisse s'étendre jusqu'à les protéger.

M. le Comte DE TRESSAN.

---

(1) Un écrivain qui est maltraité dans cet article, a prétendu et même imprimé que M. le comte de Tressan n'en est point l'auteur ; il suffira, pour le convaincre du contraire, de citer ici la déclaration suivante tirée d'une lettre que M. le comte de Tressan m'a écrite. *Je me croirais le plus lâche des hommes, si je laissais un instant les rédacteurs de l'*Encyclopédie *compromis par le doute qu'on cherche à répandre sur cet article.* Nous ajouterions des preuves encore plus fortes, si elles étaient nécessaires. (D'ALEMBERT).

PARODIE.

PARODIE. (*Belles-Lettres.*) Maxime triviale, ou proverbe populaire. Ce mot vient du grec παρὰ et ὅδος, *via*, voie, c'est-à-dire, qui est trivial, commun et populaire.

Parodie, παροδία, *parodia*, se dit aussi plus proprement d'une plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre, pour tourner ce dernier en ridicule, ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver autant qu'il est possible les mêmes rimes, les mêmes mots et les mêmes cadences.

La parodie a d'abord été inventée par les Grecs, de qui nous tenons ce terme, dérivé de παρὰ et ᾠδὴ, *chant* ou *poésie*. On regarde la *Batrachomiomachie* d'Homère comme une parodie de quelques endroits de l'*Iliade*, et même une des plus anciennes pièces en ce genre.

M. l'abbé Sallier, de l'Académie des belles-lettres, a donné un discours sur l'origine et le caractère de la parodie, où il dit en substance que les rhéteurs grecs et latins ont distingué différentes sortes de parodies. On peut, dit Cicéron, dans le second livre *de l'Orateur*, insérer avec grâce dans le discours, un vers entier d'un poëte ou une partie de vers, soit sans y rien changer, soit en y faisant quelque léger changement.

Le changement d'un seul mot suffit pour parodier un vers : ainsi les vers qu'Homère met dans la bouche de Thétis, pour prier Vulcain de faire des armes pour

Achille, devint une parodie dans la bouche d'un grand philosophe qui, peu content de ses essais de poésie, crut devoir en faire un sacrifice au dieu du feu. La déesse dit, dans Homère :

Ἥφαίςε, πρῶυλ' ὧδε Θέτις νυτὶ ςεῖο χατίζει.

A moi, Vulcain, Thétis implore ton secours.

Le philosophe, s'adressant aussi à Vulcain, lui dit :

Ἥφαιςε, πρῶυλ' ὧδε Πλάτων νυτί σεῖο χατὶζει.

A moi, Vulcain, Platon implore ton secours.

Ainsi Corneille fait dire, dans le *Cid*, à un de ses personnages :

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes,
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes :

Un très-petit changement a fait de ces deux vers une maxime reçue dans tout l'empire des lettres.

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes,
Et se trompent en vers comme les autres hommes.
(*Chapelain décoiffé*)

Le changement d'une seule lettre dans un mot devenait une parodie. Ainsi Caton parlant de Marcus Fulvius Nobilior, dont il voulait censurer le caractère inconstant, changea son surnom *Nobilior* en *Mobilior*.

Une troisième espèce de *parodie* était l'application toute simple, mais maligne, de quelques vers connus, ou d'une partie de ces vers, sans y rien changer. On en trouve des exemples dans Démosthène et dans Aristophane; on

trouve dans Héphestion, dans Denis d'Halicarnasse, une quatrième espèce de parodie, qui consistait à faire des vers dans le goût et dans le style de certains auteurs peu approuvés. Tels sont dans notre langue ceux où Despréaux a imité la dureté des vers de la Pucelle.

> Maudit soit l'auteur dur, dont l'âpre et rude verve,
> Son cerveau tenaillant, rima malgré Minerve,
> Et de son lourd marteau martelant le bon sens,
> A fait de méchans vers douze fois douze cents.

Enfin, la dernière et la principale espèce de parodie est un ouvrage en vers, composé sur une pièce entière, ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, qu'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions; c'est de cette espèce de parodie que les anciens parlent le plus ordinairement; nous avons en ce genre des pièces qui ne le cèdent point à celles des anciens.

Henri Étienne dit qu'Archiloque a été le premier inventeur de la *parodie*, et il nous donne Athénée pour son garant; mais M. l'abbé Sallier ne croit pas qu'on puisse lui attribuer l'invention de toutes les sortes de parodies. Hégémon de Thasos, île de la mer Égée, qui parut vers la quatre-vingt-huitième olympiade, lui paraît incontestablement l'auteur de la parodie dramatique, qui était à peu près dans le goût de celles qu'on donne aujourd'hui sur nos théâtres. Nous en avons un grand nombre et quelques-unes excellentes, entre autres *Agnès de Chaillot*, parodie de la tragédie de La Motte, intitulée, *Inès de Castro*; le *Mauvais ménage*, parodie de la *Marianne* de Voltaire. On peut, sur nos parodies, consulter les ré-

flexions de M. Riccoboni sur la comédie. Les Latins, à l'imitation des Grecs, se sont aussi exercés à faire des parodies.

On peut réduire toutes les espèces de parodies à deux espèces générales : l'une qu'on peut appeler *parodie simple et narrative* ; l'autre *parodie dramatique*. Toutes deux doivent avoir pour but l'agréable et l'utile. Les règles de la parodie regardent le choix du sujet et la manière de le traiter. Le sujet qu'on entreprend de parodier doit être un ouvrage connu, célèbre, estimé ; nul auteur n'a été autant parodié qu'Homère. Quant à la manière de parodier, il faut que l'imitation soit fidèle, la plaisanterie bonne, vive et courte, et l'on y doit éviter l'esprit d'aigreur, la bassesse d'expression, et l'obscénité. Il est aisé de voir par cet extrait, que la parodie et le burlesque sont deux genres très-différens, et que le *Virgile travesti* de Scarron n'est rien moins qu'une parodie de l'*Énéide*. La bonne parodie est une plaisanterie fine, capable d'amuser et d'instruire les esprits les plus sensés et les plus polis ; le burlesque est une bouffonnerie misérable qui ne peut plaire qu'à la populace.

(*Article tiré des mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tome VII.*)

PARODIE. (*Littér.*) On appelle ainsi, parmi nous, une imitation ridicule d'un ouvrage sérieux ; et le moyen le plus commun que le parodiste y emploie, est de substituer une action triviale à une action héroïque. Les sots prennent une parodie pour une critique ; mais la parodie peut être plaisante, et la critique très-mauvaise. Souvent

le sublime et le ridicule se touchent; plus souvent encore, pour faire rire, il suffit d'appliquer le langage sérieux et noble à un sujet ridicule et bas. La parodie de quelques scènes du *Cid* n'empêche pas que ces scènes ne soient très-belles; et les mêmes choses, dites sur la perruque de Chapelain et sur l'honneur de don Diègue, peuvent être risibles dans la bouche d'un vieux rimeur, quoique très-nobles et très-touchantes dans la bouche d'un guerrier vénérable et mortellement offensé. *Rime ou crève*, à la place de *meurs ou tue*, est le sublime de la parodie; et le mot de don Diègue n'en est pas moins terrible dans la situation du *Cid*. Dans *Agnès de Chaillot*, les enfans trouvés qu'on amène et l'ample mouchoir d'Arlequin nous font rire; les scènes d'*Inès* parodiées n'en sont pas moins très-pathétiques. Il n'y a rien de si élevé, de si touchant, de si tragique, que l'on ne puisse travestir et parodier plaisamment, sans qu'il y ait, dans le sérieux, aucune apparence de ridicule.

Une excellente *parodie* serait celle qui porterait avec elle une saine critique, comme l'éloquence de *Petit-Jean* et de l'*Intimé* dans les *Plaideurs* : alors on ne demanderait pas si la parodie est utile ou nuisible au goût d'une nation. Mais celle qui ne fait que travestir les beautés sérieuses d'un ouvrage, dispose et accoutume les esprits à plaisanter de tout, ce qui fait pis que de les rendre faux; elle altère aussi le plaisir du spectacle sérieux et noble; car au moment de la situation parodiée, on ne manque pas de se rappeler la parodie, et ce souvenir altère l'illusion et l'impression du pathétique. Celui, qui la veille, avait vu *Agnès de Chaillot*, devait être beaucoup moins ému, le lendemain, des scènes touchantes d'*Inès*. C'est

d'ailleurs un talent bien trivial et bien méprisable que celui du parodiste, soit par l'extrême facilité de réussir sans esprit à travestir de belles choses, soit par le plaisir malin qu'on paraît prendre à les avilir.

Le mérite et le but de la *parodie*, lorsqu'elle est bonne, est de faire sentir entre les plus grandes choses et les plus petites, un rapport qui, par sa justesse et par sa nouveauté, nous cause une vive surprise : contraste et ressemblance, voilà les sources de la bonne plaisanterie ; et c'est par là que la parodie est ingénieuse et piquante. Mais si dans le sujet comique ne se présentent pas naturellement les mêmes idées, les mêmes sentimens, les mêmes images, presque les mêmes caractères, les mêmes passions que dans le sujet sérieux, la parodie est forcée et froide. C'est la justesse des rapports, c'est l'à-propos, le naturel, la vraisemblance, qui en fait le sel, l'agrément, la finesse.

Le même poëme nous fournira les deux exemples opposés. Dans le *Lutrin*, rien de plus juste et de plus naturellement placé que l'épisode de la Discorde; on sait qu'elle règne dans une église comme dans un camp, parmi des moines et des chanoines comme parmi des généraux d'armées ; et lorsqu'on lui entend tenir dans le *Lutrin* le même langage à peu près qu'elle tiendrait dans l'*Iliade* ; lorsqu'on la voit

> ..... Encor toute noire de crimes,
> Sortir des Cordeliers pour aller aux Minimes.

ce rapprochement des extrêmes, cette manière ingénieuse de nous faire sentir que les grandeurs sont relatives, et que les passions égalisent tous les intérêts ; cette manière, dis-je, qui est le grand art de La Fontaine, rend l'inter-

vention de la Discorde, dans les démêlés d'un Chapitre, aussi plaisante qu'elle est juste. On est agréablement surpris de retrouver dans la bouche de cette fière divinité les mêmes discours qu'elle a coutume de tenir dans les grands poëmes, et de l'entendre parler d'une querelle de chanoines, comme Junon, dans l'*Énéide*, parle de la guerre de Troye et de la fondation de l'empire romain.

> Suis-je donc la Discorde ? et parmi les mortels
> Qui voudra désormais encenser mes autels ?

Mais lorsque, dans le même poëme, pour le seul plaisir de parodier Virgile, Boileau amène une querelle qui n'a aucun rapport à celle du chapitre; lorsque, pour s'élever au ton héroïque dans un sujet plaisant, il fait dire à un perruquier des choses qui n'ont jamais dû lui passer par la tête :

> Et le Rhin de ses flots ira grossir la Loire,
> Avant que tes bienfaits sortent de ma mémoire.

qu'il fait dire à la perruquière, pour imiter Didon :

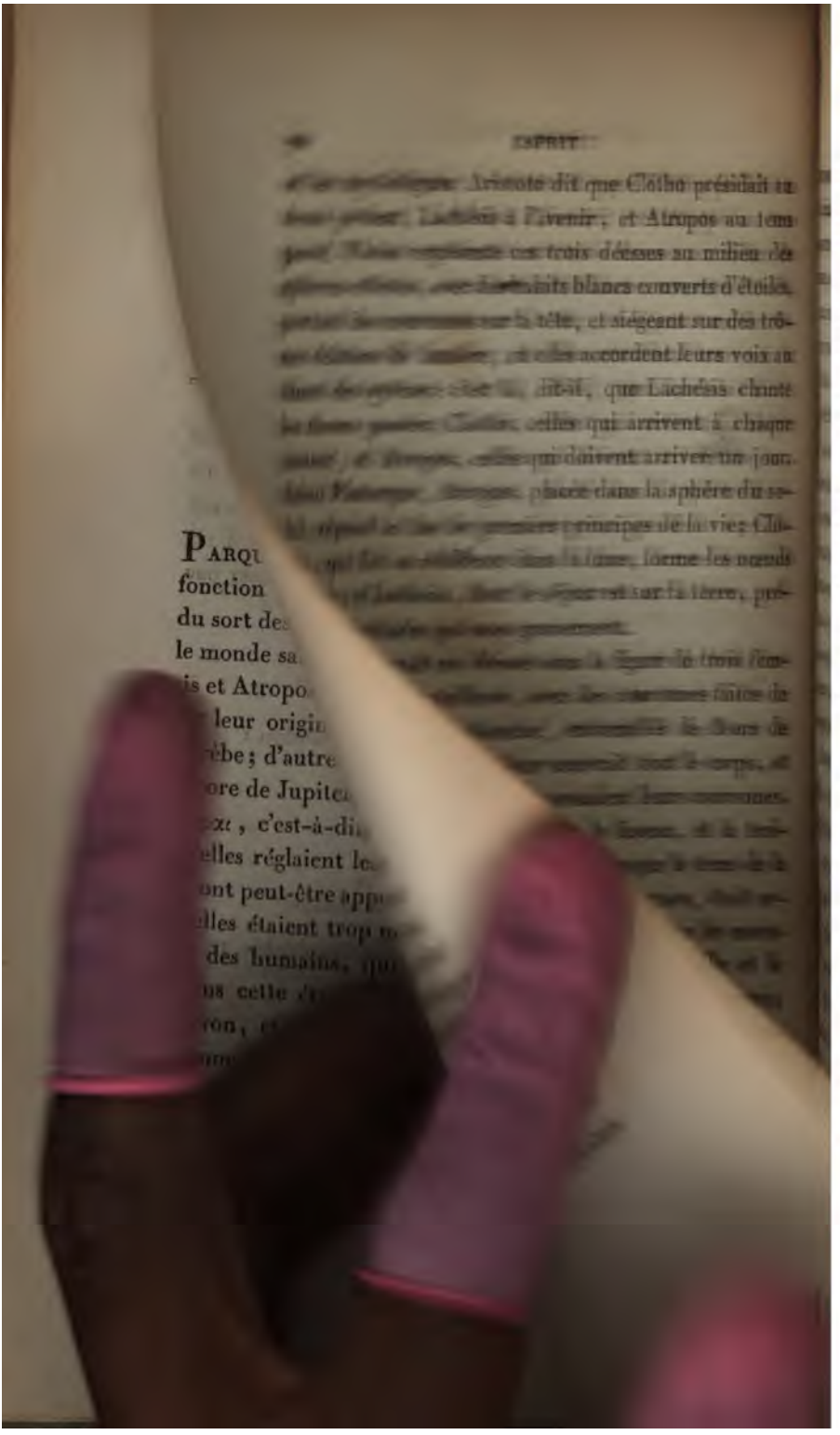
> Ni ton épouse enfin toute prête à périr, etc.

et au perruquier pour rappeler Énée :

> Je ne veux point nier les solides bienfaits
> Dont ton amour prodigue a comblé mes souhaits.

tout cela grimace, et n'a rien de vraisemblable ni de plaisant.

Boileau a tourmenté cet endroit de son poëme. Il avait mis d'abord un horloger à la place du perruquier. Il trouva que ce personnage n'était pas assez comique ; il changea, et ne fit pas mieux. C'est que la situation n'a-



disait être soumise à la puissance des Parques, regardait ou le tems de la naissance, ou celui de la vie, ou celui de la mort. Clotho, la plus jeune des trois sœurs, présidait au moment que nous venons au monde, et tenait la quenouille; Lachésis filait tous les événemens de notre vie; et Atropos en coupait le fil avec des ciseaux: toutes assistaient aux couches, pour se rendre maîtresses de la destinée de l'enfant qui allait naître.

Les lexicographes vous diront que Clotho vient du verbe grec κλοθεῖν, *filer;* Lachésis de λαγχανεῖν, *tirer au sort;* et Atropos de ἀτρεπτόν, *immuable*, ou bien, *qui change tout*, *qui renverse tout:* cette épithète convient bien à la Parque, qui renverse souvent l'ordre des choses, lorsqu'elle enlève des gens qui, par leur jeunesse ou par leur vertu, semblaient dignes d'une longue vie.

Ce n'est pas tout; les poëtes nous peignent, selon la variété de leur imagination, le ministère des *Parques*; tantôt ils les exhortent à filer des jours heureux pour ceux que le destin veut favoriser; tantôt ils nous assurent qu'elles prescrivent elles-mêmes le tems que nous devons demeurer sur la terre; tantôt ils nous apprennent qu'elles se servent, à leur volonté, de la main des hommes mêmes pour ôter la vie à ceux dont les destinées sont accomplies. Selon Hésiode, elles sont les maîtresses absolues de tout le bien et le mal qui arrive dans le monde. D'autres mythologues soumettent les Parques aux ordres de Pluton; mais l'opinion la plus générale, est que les Parques servaient sous les ordres du Destin, à qui les dieux et Jupiter même étaient soumis.

Les philosophes, à leur tour, donnent aux Parques des fonctions différentes de celles que leur assignent les poëtes

et les mythologues. Aristote dit que Clotho présidait au tems présent, Lachésis à l'avenir, et Atropos au tems passé. Platon représente ces trois déesses au milieu des sphères célestes, avec des habits blancs couverts d'étoiles, portant des couronnes sur la tête, et siégeant sur des trônes éclatans de lumière, où elles accordent leurs voix au chant des syrènes : c'est là, dit-il, que Lachésis chante les choses passées; Clotho, celles qui arrivent à chaque instant; et Atropos, celles qui doivent arriver un jour. Selon Plutarque, Atropos, placée dans la sphère du soleil, répand ici bas les premiers principes de la vie; Clotho, qui fait sa résidence dans la lune, forme les nœuds éternels; et Lachésis, dont le séjour est sur la terre, préside aux destinées qui nous gouvernent.

On représentait ces déesses sous la figure de trois femmes accablées de vieillesse, avec des couronnes faites de gros flocons de laine blanche, entremêlés de fleurs de narcisse; une robe blanche leur couvrait tout le corps, et des rubans de la même couleur nouaient leurs couronnes. L'une tenait la quenouille, l'autre le fuseau, et la troisième les ciseaux pour couper le fil, lorsque le tems de la mort, que Virgile appelle le *jour des Parques*, était arrivé. Le grand âge de ces déesses dénotait, selon les moralistes, l'éternité des décrets divins; la quenouille et le fuseau apprenaient que c'était à elles à en régler le cours; et le fil mystérieux marquait le peu de fond que l'on pouvait faire sur une vie qui tenait à peu de chose. Ils ajoutent que, pour filer des jours longs et heureux, les Parques employaient de la laine blanche; mais qu'elles usaient de la laine noire pour une vie courte et malheureuse. Les couronnes qu'on leur mettait sur la tête annonçaient

le pouvoir absolu qu'elles avaient sur tout l'Univers.

Pausanias place auprès du tombeau d'Étéocle et de Polynice une des trois Parques, à laquelle il donne un air farouche, de grandes dents, des mains crochues, en un mot, une figure effroyable; c'est pour nous apprendre qu'on ne pouvait rien imaginer de plus affreux que la destinée de ces deux malheureux frères, dont les jours avaient été filés par la plus barbare des Parques.

Mais le même Pausanias nomme trois Parques bien différentes de celles dont on vient de parler. La première et la plus ancienne est, dit-il, Vénus-Uranie; c'était elle, bien mieux que Clotho, qui présidait à la naissance de l'homme, suivant ce dogme de la philosophie païenne, que l'Amour, le plus ancien de tous les dieux, est le lien des principes du monde. La seconde Parque, dit le même auteur, se nomme *Tuché*, ou *la Fortune*, à l'occasion de laquelle il cite Pindare. Ilithye était la troisième.

Comme les *Parques* passaient pour des déesses inexorables, qu'il était impossible de fléchir, on ne crut pas qu'il fût nécessaire de se mettre en dépense pour les honorer; car on ne fête guère ceux qui ne nous font que le bien qu'ils ne peuvent s'empêcher de nous faire : cependant elles avaient quelques temples dans la Grèce. Les Lacédémoniens leur en avaient élevé un à Lacédémone, auprès du tombeau d'Oreste. Les Sicyoniens leur en avaient dédié un autre dans un bois sacré, où on leur rendait le même culte qu'aux Furies, c'est-à-dire qu'on leur immolait des brebis noires. Dans la ville d'Olympie, il y avait un autel consacré à Jupiter conducteur des Parques, auprès duquel ces déesses en avaient un autre. Mais si ces sortes d'hommages n'étaient pas capables de les toucher,

peut-être que celui que leur a rendu un de nos poëtes modernes aurait eu plus de succès, quoique Catulle assure qu'il n'est jamais arrivé à personne de fléchir ces divinités inexorables.

Lanificas nulli tres exorare sorores
Contigit.

Néanmoins Rousseau ose tenter cette entreprise, et se transportant en esprit aux enfers, il implore la faveur des *Parques* pour M. le comte Du Luc, dans des vers qui semblent dictés par la tendresse du sentiment. Voici les prières qu'il leur adresse.

Corrigez donc pour lui vos rigoureux usages,
Prenez tous les fuseaux qui pour les plus longs âges
Tournent entre vos mains.
C'est à vous que du Styx les dieux inexorables
Ont confié les jours, hélas ! trop peu durables,
Des fragiles humains !
Si ces dieux, dont un jour tout doit être la proie,
Se montrent trop jaloux de la fatale soie
Que vous leur redevez,
Ne délibérez plus, tranchez mes destinées,
Et renouez leur fil à celui des années
Que vous lui réservez.
Ainsi daigne le ciel, toujours pur et tranquille,
Verser sur tous les jours que votre main nous file,
Un regard amoureux !
Et puissent les mortels, amis de l'innocence,
Mériter tous les soins que votre vigilance,
Daigne prendre pour eux.
C'est ainsi qu'au-delà de la fatale barque
Mes chants adouciraient de l'orgueilleuse Parque
L'impitoyable loi.
Lachésis apprendrait à devenir sensible,

Et le double ciseau de sa sœur inflexible
Tomberait devant moi.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PARTERRE.

PARTERRE. (*Littérature.*) C'est, dans nos salles de spectacle, l'aire ou l'espace vide au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orchestre et l'amphithéâtre, et où le spectateur est placé moins à son aise et à moins de frais.

Les anciens appelaient *orchestre* ce que nous appelons *parterre*. Cet orchestre était, chez les Grecs, la place des musiciens; chez les Romains, celle des sénateurs et des vestales.

Ce n'est pas sans raison qu'on a mis en problème s'il serait avantageux ou non, qu'à nos parterres, comme à ceux d'Italie, les spectateurs fussent assis. On croit avoir remarqué qu'au parterre où l'on est debout, tout est saisi avec plus de chaleur; que l'inquiétude, la surprise, l'émotion du ridicule et du pathétique, tout est plus vif et plus rapidement senti : on croit, d'après ce vieux proverbe, *anima sedens fit sapientior*, que le spectateur plus à son aise serait plus froid, plus réfléchi, moins susceptible d'illusion, plus indulgent peut-être, mais aussi moins disposé à ces momens d'ivresse et de transport qui s'exercent dans un parterre où l'on est debout.

Cette l'émotion commune d'une multitude assemblée et prête ajoute à l'émotion particulière, ne peut se cal-

culer : qu'on se figure cinq cents miroirs se renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchissent, ou cinq cents échos le même son; c'est l'image d'un public ému par le ridicule ou par le pathétique. C'est là surtout que l'exemple est contagieux et puissant. On rit d'abord de l'impression que fait l'objet risible, on reçoit de même l'impression directe que fait l'objet attendrissant; mais de plus, on rit de voir rire, on pleure aussi de voir pleurer; et l'effet de ces émotions bien souvent répétées va bientôt jusqu'à la convulsion du rire, jusqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'est surtout dans le parterre, et dans le parterre debout, que cette espèce d'électricité est soudaine, forte et rapide; et la cause physique en est dans la situation plus pénible et moins indolente du spectateur, qu'une gêne continuelle et un flottement perpétuel doivent tenir en activité.

Mais une différence plus marquée entre un *parterre* où l'on est assis et un parterre où l'on est debout, est celle des spectateurs mêmes. Chez nous, le parterre (car on appelle de ce nom la partie de l'assemblée qui occupe l'espace dont nous avons parlé) est composé communément des citoyens les moins riches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs; de ceux dont le naturel est le moins poli, mais aussi le moins altéré; de ceux en qui l'opinion et le sentiment tiennent le moins aux fantaisies passagères de la mode, aux prétentions de la vanité, aux préjugés de l'éducation; de ceux qui communément ont le moins de lumières, mais peut-être aussi le plus de bon sens, et en qui la raison plus saine et la sensibilité plus naïve forment un goût moins délicat, mais beaucoup plus sûr, que le goût léger et fantasque d'un

monde où tous les sentimens sont factices ou empruntés.

Dans la nouveauté d'une pièce de théâtre, le *parterre* est un mauvais juge, parce qu'il est ameuté, corrompu, avili par les cabales; mais lorsque le succès d'une pièce est décidé, et que la faveur et l'envie ne divisent plus les esprits, le meilleur de tous les juges, c'est le parterre. On est surpris de voir avec quelle vivacité unanime et souveraine tous les traits de finesse, de délicatesse, de grandeur d'âme et d'héroïsme, toutes les beautés de Racine, de Corneille, de Molière, enfin tout ce que le sentiment, l'esprit, le langage, le jeu des acteurs, ont de plus ingénieux et de plus exquis, est aperçu, saisi dans l'instant même par cinq cents hommes à la fois; et de même avec quelle sagacité les fautes les plus légères et les plus fugitives contre le goût, le naturel, la vérité, les bienséances, soit du langage, soit des mœurs, sont aperçus par une classe d'hommes dont chacun, pris séparément, aurait semblé ne rien savoir de tout cela. On ne conçoit pas comment, par exemple, les rôles de Viriate, d'Agrippine, et du Méchant, sont si bien jugés par le peuple; mais il faut savoir que, dans le parterre, tout n'est pas ce qu'on appelle peuple, et que, parmi cette foule d'hommes sans culture, il y en a de très-éclairés. Or, c'est le jugement de ce petit nombre qui forme celui du parterre : la multitude les écoute, et elle n'a pas la vanité d'être humiliée de leurs leçons; au lieu que dans les loges chacun se croit instruit, chacun prétend juger d'après soi-même.

Une différence qui, à certains égards, est à l'avantage des loges, mais qui ne laisse pas de décider en faveur du parterre, c'est que dans celui-ci, n'y ayant point de femmes, il n'y a point de séduction : le goût du parterre en

est moins délicat, mais aussi moins capricieux, et surtout plus mâle et plus ferme.

Au petit nombre d'hommes instruits qui sont répandus dans le parterre, se joint un plus grand nombre d'hommes habitués au spectacle, et dont c'est l'unique plaisir ; dans ceux-ci, un long usage a formé le goût ; et ce goût de comparaison est bien souvent plus sûr qu'un jugement plus raisonné ; c'est comme une espèce d'instinct qu'a perfectionné l'habitude. A cet égard, le *parterre* change lorsqu'un spectacle se déplace, et que les habitués ne le suivent pas. On croit avoir remarqué, par exemple, que depuis que la comédie française est aux Tuileries (1), on ne remarquait plus dans le parterre cette vieille sagacité que lui donnaient ses chefs de meute quand ce spectacle était au faubourg Saint-Germain ; car il en est d'un parterre nouveau comme d'une meute de jeunes chiens ; il s'étourdit et prend le change.

Par la même raison, le goût dominant du public, le même jour et dans la même ville, n'est pas le même d'un spectacle à un autre ; et la différence n'est pas dans les loges, car le même monde y circule ; elle est dans cette partie habituée du public, que l'on appelle *les piliers du parterre* : c'est elle qui donne le ton, et c'est son indulgence ou sa sévérité, sa bonne ou sa mauvaise humeur, son naturel inculte ou sa délicatesse, son goût plus ou moins difficile, plus ou moins raffiné, qui, par contagion, se communique aux loges, et fait comme l'esprit du lieu et du moment.

Le *parterre* est donc habituellement composé d'hom-

(1) Elle y était alors.

mes sans culture et sans prétentions, dont la sensibilité ingénue vient se livrer aux impulsions qu'elle recevra du spectacle, qui, de plus, suivant l'impulsion qu'on leur donne, semblent ne faire qu'un esprit et qu'une âme avec ceux qui, plus éclairés, les font penser et sentir avec eux.

De là vient cette sagacité singulière, cette promptitude admirable avec laquelle tout un parterre saisit à la fois les beautés ou les défauts d'une pièce de théâtre; de là vient aussi que certaines beautés délicates ou transcendantes ne sont senties qu'avec le tems, parce que l'influence des bons esprits n'est pas toujours également rapide, quoique la partie du public où il y a le moins de vanité soit aussi celle qui se corrige et se rétracte le plus aisément. C'est le parterre qui a vengé la *Phèdre* de Racine de la préférence que les loges avaient donnée à celle de Pradon.

Telle est, chez nous, la composition et le mélange de cette partie du public, qui, pour être admise à peu de frais au spectacle, consent à s'y tenir debout, et souvent très-mal à son aise.

Mais, que le *parterre* soit assis, ce sera un tout autre monde, soit parce que les places en seront plus chères, soit parce qu'on y sera plus commodément. Alors le public des loges et celui du parterre ne feront qu'un; et, dans le sentiment du parterre, il n'y aura plus ni la même liberté, ni la même ingénuité, osons le dire, ni les mêmes lumières; car, dans le parterre, comme je l'ai dit, les ignorans ont la modestie d'être à l'école et d'écouter les gens instruits; au lieu que dans les loges, et par conséquent dans un parterre assis, l'ignorance est présomptueuse : tout y est caprice, vanité, fantaisie ou prévention.

On trouvera que j'exagère; mais je suis persuadé que, si le parterre, tel qu'il est, ne captivait pas l'opinion publique, et ne la réduisait pas à l'unité, en la ramenant à la sienne, il y aurait le plus souvent autant de jugemens divers qu'il y a de loges au spectacle, et que de long-tems le succès d'une pièce ne serait unanimement ni absolument décidé.

Il est vrai du moins que cette espèce de république qui compose nos spectacles changerait de nature, et que la démocratie du parterre dégénérerait en aristocratie: moins de licence et de tumulte, mais aussi moins de liberté, d'ingénuité, de chaleur, de franchise, et d'intégrité. C'est du parterre, et d'un parterre libre, que part l'applaudissement, et l'applaudissement est l'âme de l'émulation, l'explosion du sentiment, la sanction publique des jugemens intimes, et comme le signal que se donnent toutes les âmes pour jouir à la fois, et pour redoubler l'intérêt de leurs jouissances par cette communication mutuelle et rapide de leur commune émotion. Dans un spectacle où l'on n'applaudit pas, les âmes seront isolées et le goût toujours indécis.

Je ne dois pourtant pas dissimuler que le désir très-naturel d'exciter l'applaudissement, a pu nuire au goût des poëtes et au jeu des acteurs, en leur faisant préférer ce qui était plus saillant à ce qui eût été plus vrai, plus naturel, plus réellement beau : de là ces vers sentencieux qu'on a détachés; de là ces tirades brillantes dans lesquelles, aux dépens de la vérité du dialogue, on semble ramasser des forces pour ébranler le parterre et l'étonner par un coup d'éclat; de là aussi ce jeu violent, ces mouvemens outrés, par lesquels l'acteur, à la fin d'une ré-

plique ou d'un monologue, arrache l'applaudissement. Mais cette espèce de charlatanerie, dont le parterre plus éclairé s'apercevra un jour, et qu'il fera cesser lui-même, paraîtrait peut-être encore plus nécessaire pour émouvoir un parterre assis, et d'autant moins sensible au plaisir du spectacle, qu'il en jouirait plus commodément : car il en est de ce plaisir comme de tous les autres; la peine qu'il en coûte y met un nouveau prix, et on les goûte faiblement lorsqu'on les prend trop à son aise. Peut-être qu'un parterre où l'on serait debout aurait plus d'inconvéniens chez un peuple où régnerait plus de licence, et moins d'avantages chez un peuple dont la sensibilité, exaltée par le climat, serait plus facile à émouvoir. Mais je parle ici des Français, et j'ai pour moi l'avis des comédiens eux-mêmes, qui, quoique intéressé, mérite quelque attention.

Depuis que cet article a été imprimé, les comédiens français, dans leur nouvelle salle, ont pris le parti courageux d'avoir un *parterre* assis : il paraît moins tumultueux, mais plus difficile à émouvoir; et soit que le prix des places ne soit plus assez bas pour y attirer cette foule de jeunes gens dont l'âme et l'imagination n'avaient besoin, pour s'exalter, que d'entendre de belles choses; soit que le goût du public, généralement pris, soit refroidi pour les beautés simples, comme on l'observe à tous nos théâtres; il est certain qu'on n'obtient plus de grands succès par ce moyen; et ce que disait Voltaire d'après une longue expérience, que *pour être applaudi de la multitude, il valait mieux frapper fort que de frapper juste*, se trouve plus vrai que jamais, tant à l'égard des spectateurs assis, qu'à l'égard de ceux qui sont debout :

ce qui rend encore indécis le problème des deux parterres.

MARMONTEL.

PASSIONS.

PASSIONS. (*Philosophie, Logique, Morale.*) Les penchans, les inclinations, les désirs et les aversions, poussés à un certain degré de vivacité, joints à une sensation confuse de plaisir ou de douleur, occasionnés ou acompagnés de quelque mouvement irrégulier du sang et des esprits animaux, c'est ce que nous nommons *passions*. Elles vont jusqu'à ôter tout usage de la liberté, état ou l'âme est en quelque manière rendue *passive*; de là le nom de *passions*.

L'inclination ou certaine disposition de l'âme, naît de l'opinion où nous sommes qu'un grand bien ou un grand mal est renfermé dans un objet qui par cela même excite la passion. Quand donc cette inclination est mise en jeu (et elle y est mise par tout ce qui est pour nous plaisir ou peine), aussitôt l'âme, comme frappée immédiatement par le bien ou par le mal, ne modérant point l'opinion où elle est que c'est pour elle une chose très-importante, la croit par là même digne de toute son attention; elle se tourne entièrement de son côté, elle s'y fixe, elle y attache tous ses sens, et dirige toutes ses facultés à la considérer; oubliant dans cette contemplation, dans ce désir ou dans cette crainte, presque tous les autres objets : alors elle est

dans le cas d'un homme accablé d'une maladie aiguë; il n'a pas la liberté de penser à autre chose qu'à ce qui a du rapport à son mal. C'est encore ainsi que les passions sont les maladies de l'âme.

Toutes nos sensations, nos imaginations, même les idées intellectuelles, sont accompagnées de plaisir ou de peine, de sentimens agréables ou douloureux, et ces sentimens sont indépendans de notre volonté; car si ces deux sources de bien et de mal pouvaient s'ouvrir et se fermer à son gré, elle détournerait la douleur, et n'admettrait que le plaisir. Tout ce qui produit en nous ce sentiment agréable, tout ce qui est propre à nous donner du plaisir, à l'entretenir, à l'accroître, à écarter ou à adoucir la peine ou la douleur, nous le nommons *bien*. Tout ce qui excite un sentiment opposé, tout ce qui produit un effet contraire, nous l'appelons *mal*.

Le plaisir et la peine sont donc les pivots sur lesquels roulent toutes nos affections, connues sous le nom d'*inclinations* ou de *passions*, qui ne sont que les différens degrés des modifications de notre âme. Ces sentimens sont donc liés intimement aux passions; ils en sont les principes, et ils naissent eux-mêmes de diverses sources que l'on peut réduire à ces quatre :

1° *Les plaisirs et les peines des sens*, cette douceur ou cette amertume jointe à la sensation, sans qu'on en connaisse la cause, sans que l'on sache comment les objets excitent ce sentiment, qui s'élève avant que l'on ait prévu le bien ou le mal que la présence et l'usage de cet objet peut procurer; ce que l'on peut dire, c'est que la bonté divine a attaché un sentiment *agréable à l'exercice modéré de nos facultés corporelles*. Tout ce qui satisfait nos

besoins, sans aller au-delà, donne le sentiment du plaisir. La vue d'une lumière douce, des couleurs gaies sans être éblouissantes, des objets à notre portée, des sons nets, éclatans, qui n'étourdissent pas, des odeurs qui n'ont ni fadeur ni trop de force, des goûts qui ont une pointe sans être trop aiguë, une chaleur tempérée, l'attouchement d'un corps uni; tout cela plaît, parce que cela exerce nos facultés sans les fatiguer. Le contraire ou l'excès produit un effet tout opposé.

2° *Les plaisirs de l'esprit* ou *de l'imagination* forment la seconde source de nos *passions* : tels sont ceux que procure la vue ou la perception de la beauté prise dans un sens général, tant pour les beautés de la nature et de l'art, que pour celles qui ne sont saisies que par les yeux de l'entendement, c'est-à-dire, celles qui se trouvent dans les vérités universelles, celles qui découlent des lois générales des causes secondes. Ceux qui ont recherché le principe général de la beauté, ont remarqué que les objets propres à faire naître chez nous un sentiment de plaisir, sont ceux qui réunissent la *variété* avec l'*ordre* ou l'*uniformité*. La variété nous occupe par la multitude d'objets qu'elle nous présente; l'uniformité en rend la perfection facile, en nous mettant à portée de les saisir rassemblés sous un même point de vue. On peut donc dire que les plaisirs de l'esprit, comme ceux des sens, ont une même origine, *un exercice modéré de nos facultés*.

Recourez à l'expérience; voyez dans la musique les consonnances tirer leur agrément de ce qu'elles sont simples et variées; variées, elles attirent notre attention; simples, elles ne nous fatiguent pas trop. Dans l'architecture, les belles proportions sont celles qui gardent un juste milieu

entre une uniformité ennuyeuse et une variété outrée qui fait le goût gothique. La sculpture n'a-t-elle pas trouvé dans les proportions du corps humain cette harmonie, cet accord dans les rapports, et cette variété des différentes parties qui constituent la beauté d'une statue? La peinture est assujettie aux mêmes règles.

Pour remonter de l'art à la nature, la beauté d'un visage n'emprunte-t-elle pas ses charmes des couleurs douces, variées, de la régularité des traits, de l'air qui exprime différens sentimens de l'âme? Les grâces du corps ne consistent-elles pas dans un juste rapport des mouvemens à la fin qu'on s'y propose? La nature elle-même, embellie de ses couleurs douces et variées, de cette quantité d'objets proportionnés, et qui tous se rapportent à un tout, que nous offre-t-elle? une unité combinée sagement avec la variété la plus agréable. L'ordre et la proportion ont tellement droit de nous plaire, que nous l'exigeons jusque dans les productions si variées de l'enthousiasme, dans ces peintures que font la poésie et l'éloquence des mouvemens tumultueux de l'âme. A plus forte raison l'ordre doit-il régner dans les ouvrages faits pour instruire. Qu'est-ce qui nous les fait trouver beaux, si ce n'est l'unité de dessein, l'accord parfait des diverses parties entre elles et avec le tout, la peinture ou l'imitation exacte des objets, des mouvemens, des sentimens, des passions, la convenance des moyens avec leur fin, un juste rapport des façons de penser et de s'exprimer avec le but qu'on se propose?

C'est ainsi que l'entendement trouve ses plaisirs dans la même source de l'esprit et de l'imagination; il se plaît à méditer des vérités universelles qui comprennent, sous

des expressions claires, une multitude de vérités particulières, et dont les conséquences se multiplient presque à l'infini. C'est ce qui fait pour certains esprits les charmes de la métaphysique, de la géométrie et des sciences abstraites, qui sans cela n'auraient rien que de rebutant. C'est cette sorte de beauté qui fait naître mille plaisirs de la découverte des lois générales que toute la nature observe avec une fidélité inviolable, de la contemplation des causes secondes qui se diversifient à l'infini dans leurs effets, et qui toutes sont soumises à une unique et première cause.

L'on peut étendre ce principe de nos plaisirs, et sa privation, source de nos peines, sur tous les objets qui sont du ressort de l'esprit. On le trouvera par-tout; et s'il est quelques exceptions, elles ne sont dans le fond qu'apparentes, et peuvent venir ou de préventions arbitraires, sur lesquelles même il ne serait pas difficile de faire voir que le principe n'est point altéré, ou de ce que notre vue est trop bornée pour des objets fins et délicats.

3° Un troisième ordre de plaisirs et de peines sont ceux qui, en affectant le cœur, font naître en nous tant d'inclinations ou de *passions* si différentes. La source en est dans le sentiment de *notre perfection* ou de *notre imperfection*, de nos vertus ou de nos vices. De toutes les beautés, il en est peu qui nous touchent plus que celle de la vertu qui constitue notre perfection; et de toutes les laideurs, il n'en est point à laquelle nous soyons ou nous devions être plus sensibles qu'à celle du vice. L'amour de nous-mêmes, cette passion si naturelle, si universelle, et qui est, on peut le dire, la base de toutes nos affections, et nous fait chercher sans cesse en nous et hors de nous,

des preuves de ce que nous sommes à l'égard de la perfection; mais où les trouver? Serait-ce dans l'usage de nos facultés convenable à notre nature, ou dans l'usage conforme à l'intention du Créateur, ou au but que nous nous proposons, qu'est la félicité? Réunissons ces trois différentes façons d'envisager la félicité, et nous y trouverons la règle que nous prescrit ce troisième principe de nos plaisirs et de nos peines. C'est que *notre perfection et la félicité consistent à posséder et à faire usage des facultés propres à nous procurer un solide bonheur, conforme aux intentions de notre Auteur, manifestées dans la nature qu'il nous a donnée.*

Dès-lors nous ne pouvons apercevoir en nous-mêmes ces facultés, et sentir que nous en faisons un usage convenable à notre nature, à leur destination et à notre but, sans éprouver une joie secrète et une satisfaction intérieure, qui est le plus agréable de tous les sentimens. Celui-là, au contraire, qui, regardant en lui-même, n'y voit qu'imperfection ou un abus continuel des talens dont Dieu l'a doué, a beau s'applaudir tout haut d'être parvenu, par ses désordres, au comble de la fortune; son âme est en secret déchirée par de cuisans remords, qui lui mettent sans cesse devant les yeux sa honte, et qui lui rendent son existence haïssable. En vain, pour étouffer ce sentiment douloureux, ou pour en détourner son attention, il se livre aux plaisirs des sens, il s'occupe, il se distrait, il cherche à se fuir lui-même; il ne peut se dérober à ce juge terrible qu'il porte en lui et par-tout avec lui.

C'est donc encore un usage modéré de nos facultés, soit du cœur, soit de l'esprit, qui en fait la perfection; et

cet usage fait naître chez nous des sentimens agréables, d'où se produisent des inclinations et des *passions* convenables à notre nature.

4° J'ai dit que l'amour de nous-mêmes nous faisait chercher hors de nous des preuves de notre perfection : cela même nous fait découvrir une quatrième source de plaisirs et de peines *dans le bonheur et le malheur d'autrui.* Serait-ce que la perception que nous en avons, quand nous en sommes les témoins ou que nous y pensons fortement, fait une image assez semblable à son objet pour nous toucher, à peu près comme si nous éprouvions actuellement le sentiment même qu'elle représente? Ou y a-t-il quelque opération secrète de la nature qui nous ayant tous formés d'un même sang, nous a voulu lier les uns aux autres en nous rendant sensibles aux biens et aux maux de nos semblables? Quoi qu'il en soit, la chose est certaine; ce sentiment peut être suspendu par l'amour-propre ou par des intérêts particuliers, mais il se manifeste infailliblement dans toutes les occasions où rien ne l'empêche de se développer : il se trouve chez tous les hommes, à la vérité, en différens degrés. La dureté même part quelquefois d'un principe d'humanité ; on est dur pour le méchant ou pour ceux qu'on regarde comme tels dans le monde, dans la vue de les rendre bons, ou pour les mettre hors d'état de nuire aux autres. Cette sensibilité n'est pas égale pour tous les hommes; ceux qui ont gagné notre amitié et notre estime par de bons offices, par des qualités estimables, par des sentimens réciproques ; ceux qui nous sont attachés par les liens du sang, de l'habitude, d'une commune patrie, d'un même parti, d'une même profession, d'une même religion, tous ceux-là ont

différens droits sur notre sentiment. Il s'étend jusqu'aux caractères de roman ou de tragédie ; nous prenons part au bien et au mal qui leur arrive, plus encore si nous sommes convaincus que ces caractères sont vrais. De là les charmes de l'histoire qui, en nous mettant sous les yeux des tableaux de l'humanité, nous touche et nous émeut à ce point précis de vivacité qui fait naître les sentimens agréables. De là, en un mot, toutes les inclinations et les *passions* qui nous affectent si aisément par une suite de notre sensibilité pour le genre humain.

Telles sont les sources de nos sentimens variés suivant les différentes sortes d'objets qui nous plaisent par eux-mêmes et que l'on peut appeler *les biens agréables* ; mais il en est d'autres qui nous portent vers les *biens utiles*, c'est-à-dire, vers des objets qui, sans produire immédiatement en nous ces biens agréables, servent à nous en procurer ou à nous en assurer la jouissance. On peut les réduire sous trois chefs ; le désir de la gloire, le pouvoir, les richesses. Nous avons vu déjà que tout ce qui semble nous prouver que nous avons quelque perfection, ne peut manquer de nous plaire : de là le cas que nous faisons de l'approbation, de l'amour, de l'estime, des éloges des autres : de là les sentimens d'honneur ou de confusion : de là l'idée que nous nous formons du pouvoir, du crédit, qui flattent la vanité de l'ambitieux, et qui, ainsi que les richesses, ne sont envisagés par l'homme sage que comme un moyen de parvenir à quelque chose de mieux.

Mais il n'arrive que trop souvent que l'on désire ces biens inutiles, pour eux-mêmes, en confondant ainsi le moyen avec la fin. L'on veut à tout prix se faire une réputation bonne ou mauvaise ; l'on ne voit dans les hon-

neurs rien au-là des honneurs mêmes; on désire les richesses pour les posséder et non pour en jouir. Se livrer ainsi à des *passions* aussi inutiles qu'elles sont dangereuses, c'est se rendre semblable à ces malheureux qui passent leur triste vie à fouiller les entrailles de la terre pour en tirer des richesses dont la jouissance est réservée à d'autres. Il faut en convenir, cet abus des biens utiles vient souvent de l'éducation, de la coutume, des habitudes, des sociétés qu'on fréquente, qui font dans l'âme d'étranges associations d'idées, d'où naissent des plaisirs et des peines, des goûts ou des aversions, des inclinations, des passions pour des objets par eux-mêmes très-indifférens. A l'imitation de ceux avec qui nous vivons, nous attachons notre bonheur à l'idée de la possession d'un bien frivole qui nous enlève par-là toute notre tranquillité; nous le chérissons avec une passion qui étonne ceux qui ne font pas attention que la sphère de nos pensées et de nos désirs est bornée là.

En indiquant ainsi l'abus que nous faisons de ces biens utiles, nous croyons montrer le remède, et assurer à ceux qui voudront bien ne pas s'y arrêter, la jouissance des biens et des plaisirs agréables par eux-mêmes.

II. Quand nous réfléchissons sur ce qui se passe en nous à la vue des objets propres à nous donner du plaisir ou à nous causer de la peine, nous sentons naître un penchant, une détermination de la volonté, qui est quelque chose de différent du sentiment même du bien et du mal. Il le touche de près; mais c'est une manière d'être plus active, c'est une volonté naissante que nous pouvons suivre ou abandonner, au lieu que nous n'avons aucun empire sur cette première modification de l'âme qui est le sentiment.

C'est ce penchant, ce goût, qui nous détermine au bien ou à ce qui nous paraît l'être, et que nous nommons *attachement* ou *désir*, suivant qu'on possède le bien ou qu'on le souhaite; c'est lui qui nous retire du mal ou de ce que nous jugeons être tel; et qui, si ce mal est présent, s'appelle *aversion*; s'il est absent, *éloignement*. C'est ainsi que le beau ou ce qui nous plaît, nous affecte d'un sentiment qui, à son tour, excite le désir et fait naître la passion. Le contraire suit la même marche.

L'*admiration* est la première et la plus simple de nos *passions*; elle mérite à peine ce nom; c'est ce sentiment vif et subit de plaisir qui s'excite chez nous à la vue d'un objet dont la perfection nous frappe. On pourrait lui opposer l'*étonnement*, si ce mot n'était restreint à exprimer un pareil sentiment de peine qui naît à la vue d'une difformité peu commune, et l'horreur en particulier que cause la vue d'un vice ou d'un crime extraordinaire. Ces passions sont pour l'ordinaire excitées par la nouveauté; mais si c'est par un mérite plus réel, alors l'admiration peut être utile. Aussi un observateur attentif trouve souvent dans les objets les plus communs autant et plus de choses dignes de son admiration, que dans les objets les plus rares et les plus nouveaux.

L'admiration ou l'étonnement produisent *la curiosité* ou le désir de connaître mieux ce que nous ne connaissons qu'imparfaitement; passion raisonnable et qui tourne à notre profit, si elle se porte sur des recherches vraiment utiles, et non frivoles ou simplement curieuses; si elle est assez discrète pour ne pas nous porter à vouloir connaître ce que nous devons ignorer, et si elle est

assez constante pour ne pas nous faire voltiger d'objets en objets, sans en approfondir aucun.

Après ce qui a été dit sur les plaisirs et les peines, je ne sais si l'on peut mettre la *joie* et la *tristesse* au rang des passions, ou si l'on ne doit pas plutôt regarder ces deux sentimens comme la base et le fond de toutes les passions. La *joie* n'est proprement qu'une réflexion continue, vive et animée sur le bien dont nous jouissons, et la *tristesse* une réflexion soutenue et profonde sur le mal qui nous arrive. On prend souvent la joie pour une disposition à sentir vivement le bien, comme la tristesse pour la disposition à être sensible au mal. Les *passions* qui tiennent à la joie semblent être douces et agréables; celles qui se rapportent à la tristesse sont fâcheuses et sombres. La joie ouvre le cœur et l'esprit, mais elle dissipe. La tristesse resserre, accable, et fixe sur son objet.

L'*espérance* et la *crainte* précèdent, pour l'ordinaire, la joie et la tristesse. Elles se portent sur le bien ou le mal qui doit probablement nous arriver. Si nous regardons le bien comme fort assuré, nous sentons de la *confiance*; ou au contraire, si c'est le mal, nous tombons dans le *désespoir*. La crainte va jusqu'à la *peur* ou à l'*épouvante* quand nous apercevons tout-à-coup un mal imprévu prêt a fondre sur nous, et jusqu'à la *terreur* si outre cela le mal est affreux. Il n'y a point de nom pour exprimer les nuances de la joie en des circonstances parallèles.

Le combat entre la crainte et l'espérance fait l'*inquiétude*; disposition tumultueuse, passion mixte, qui nous fait souvent prévenir le mal et perdre le bien. Quand la crainte et l'espérance se succèdent tour à tour, c'est *irrésolution*. Si l'espérance l'emporte, nous sentons naître le *cou-*

rage; si c'est la crainte, nous tombons dans l'*abattement*. Quand un bien que nous espérons se fait trop attendre, nous avons de l'*impatience* ou de l'*ennui*. Quelquefois même, en nous persuadant que la crainte d'un mal est pire que le mal même, nous sommes impatiens qu'il arrive. L'ennui vient aussi de l'absence de tout bien, mais plus souvent encore du défaut d'occupations qui nous attachent. La joie d'avoir évité un mal que nous avions un juste sujet de craindre, ou d'avoir obtenu un bien longtems attendu, se change en *allégresse*. Mais si ce bien ne répond pas à notre attente, s'il est au-dessous de l'idée que nous en avions, le *dégoût* succède à la joie, et souvent il est suivi de l'*aversion*.

Toute bonne action porte avec elle sa récompense, en ce qu'elle est suivie d'un sentiment de joie pure, qui se nomme *satisfaction* ou *contentement intérieur*. Au contraire, la *repentance*, les *regrets*, les *remords*, sont les sentimens qui s'élèvent dans notre cœur, à la vue de nos fautes.

La joie et la tristesse ne s'en tiennent pas là; elles produisent encore bien d'autres *passions*. Telle est cette satisfaction que nous ressentons en obtenant l'approbation des autres, et surtout de ceux que nous croyons être les meilleurs juges de nos actions, laquelle nous désignons sous le nom de *gloire*. La tristesse, au contraire, que nous éprouvons quand nous sommes blâmés ou désapprouvés, s'appelle *honte*. Ces affections de l'âme sont si naturelles et si nécessaires au bien de la société, qu'on a donné le nom d'*impudence* à leur privation; mais poussées à l'excès, elles peuvent être aussi pernicieuses qu'elles étaient utiles, renfermées dans de justes bornes. On en peut dire

autant du désir des honneurs, qui est une noble *émulation* quand il est dirigé par la justice et la sagesse, et une *ambition* dangereuse quand on lui lâche la bride. Il en est de même de l'amour modéré des richesses, passion légitime si on les recherche par des voies honorables, et dans l'intention d'en faire un bon usage, mais qui poussée trop loin, est *avarice*, mot qui exprime deux passions différentes, suivant qu'on désire avec ardeur les richesses, ou pour les amasser sans en jouir, ou pour les dissiper.

Comme on n'a point de nom propre pour désigner cet amour modéré des richesses, on n'en a pas non plus pour marquer un amour modéré des plaisirs des sens. Le mot de *volupté* est en quelque sorte affecté à cette sorte de plaisirs. Le *voluptueux* est celui qui y est trop attaché; et si le goût que l'on a pour eux va trop loin, on appelle cette passion *sensualité*.

Il en est encore de même du désir raisonnable ou excessif des plaisirs de l'esprit; il n'y a pas de terme fixe pour les désigner. Celui qui les aime et qui s'y connaît est un *homme de goût*; celui qui sait les procurer est un *homme à talent*.

Toutes ces *passions* se terminent à nous-mêmes, et portent sur l'*amour de soi-même*, cet état de l'âme qui l'occupe et l'affecte si vivement pour tout ce qu'elle croit être relatif à son bonheur et à sa perfection. Je le distingue de l'*amour-propre* en ce que celui-ci subordonne tout à son bien particulier, se fait le centre de tout, et est à lui-même son objet et sa fin; c'est l'excès d'une passion qui est naturelle et légitime quand elle demeure dans les bornes de l'amour de soi-même, qu'elle laisse à l'âme la

liberté de se répandre au-dehors, et de chercher sa conservation, sa perfection et son bonheur hors d'elle, comme en elle. Ainsi l'amour de soi-même ne détruit pas, mais il a une liaison intime et quelquefois imperceptible avec ce sentiment qui nous fait prendre plaisir au bonheur des autres, ou à ce que nous imaginons être leur bonheur; il ne s'oppose pas à toutes les autres passions qui se répandent sur ceux qui nous environnent, et qui sont tout autant de branches de l'amour ou de la *haine*. Celle-ci est cette disposition à se plaire au malheur de quelqu'un, et par une suite naturelle, à s'affliger de son bonheur. On hait ce dont l'idée est désagréable, ce qu'on considère comme mauvais ou nuisible à nous-mêmes, ou à ce que nous aimons. Si quelquefois on croit se haïr, ce n'est pas soi-même que l'on hait; c'est quelque imperfection que l'on découvre en soi, dont on voudrait se défaire. La haine devrait se borner aux mauvaises qualités, aux défauts; mais elle ne s'étend que trop sur les personnes.

L'admiration jointe à quelques degrés d'amour, fait l'*estime*. Si la vue des défauts ne produit pas la haine, elle fait naître le *mépris*.

La peine que l'on ressent du mal qui arrive à ceux que l'on aime, ou en général à nos semblables, c'est la *compassion*; et celle qui résulte du bien qui arrive à ceux que l'on hait, c'est l'*envie*. Ces deux *passions* ne s'excitent que quand nous jugeons notre ami ou celui pour qui nous nous intéressons, indigne du mal qu'il éprouve, et celui que nous n'aimons pas, du bien dont il jouit.

La *reconnaissance* est l'amour que nous avons pour quelqu'un, à cause du bien qu'il nous a fait, ou qu'il a

eu intention de nous faire. Si c'est à cause du bien qu'il a fait à d'autres, ou en général pour quelque bonne qualité morale que nous aimons en lui, c'est *faveur*. La haine que nous sentons envers ceux qui nous ont fait tort, c'est la *colère*. L'*indignation* porte sur celui qui fait tort aux autres. L'une et l'autre sont souvent suivies du désir de rendre le mal pour le mal, et c'est la *vengeance*.

III. Si nous étions les maîtres de nous donner un caractère, peut-être que, considérant les abîmes où la fougue des passions peut nous entraîner, nous le formerions sans passions. Cependant elles sont nécessaires à la nature humaine, et ce n'est pas sans des vues pleines de sagesse qu'elle en a été rendue susceptible. Ce sont les *passions* qui mettent tout en mouvement, qui animent le tableau de cet univers, qui donnent pour ainsi dire l'âme et la vie à ses diverses parties. Celles qui se rapportent à nous-mêmes, nous ont été données pour notre conservation, pour nous avertir et nous exciter à rechercher ce qui nous est nécessaire et utile, et à fuir ce qui nous est nuisible. Celles qui ont les autres pour objets servent au bien et au maintien de la société. Si les premières ont eu besoin de quelque pointe qui réveillât notre paresse, les secondes, pour conserver la balance, ont dû être vives et actives en proportion. Toutes s'arrêteraient dans leurs justes bornes, si nous savions faire un bon usage de notre raison pour entretenir ce parfait équilibre; elles nous deviendraient utiles, et la nature avec ses défauts et ses imperfections, serait encore un spectacle agréable aux yeux du Créateur porté à approuver nos vertueux efforts, et à excuser et pardonner nos faiblesses.

Mais il faut l'avouer, et l'expérience ne le dit que trop;

nos inclinations ou nos passions abandonnées à elles-mêmes apportent mille obstacles à nos connaissances et à notre bonheur. Celles qui sont violentes et impétueuses nous représentent si vivement leur objet, qu'elles ne nous laissent d'attention que pour lui. Elles ne nous permettent pas même de l'envisager sous une autre face que celle sous laquelle elles nous le présentent, et qui leur est toujours la plus favorable. Ce sont des verres colorés qui répandent sur tout ce qu'on voit au travers, la couleur qui leur est propre. Elles s'emparent de toutes les puissances de notre âme; elles ne lui laissent qu'une ombre de liberté; elles l'étourdissent par un bruit si tumultueux, qu'il devient impossible de prêter l'oreille aux avis doux et paisibles de la raison.

Les *passions* plus douces attirent insensiblement notre attention sur l'objet; elles nous y font trouver tant de charmes, que tout autre nous paraissant insipide, bientôt nous ne pouvons plus considérer que celui-là seul. Faibles dans leur principe, elles empruntent leur puissance de cette faiblesse même; la raison ne se défie pas d'un ennemi qui paraît d'abord si peu dangereux; mais quand l'habitude s'est formée, elle est surprise de se voir subjuguée et captive.

Les plaisirs du corps nous attachent d'autant plus facilement, que notre sensibilité pour eux est toute naturelle. Sans culture, sans étude, nous aimons ce qui flatte agréablement nos sens; livrés à la facilité de ces plaisirs, nous ne pensons pas qu'il n'en est point de plus propre à nous détourner de faire un bon usage de nos facultés; nous perdons le goût de tous les autres biens qui demandent quelques soins et quelque attention, l'âme asservie aux

passions que ces plaisirs entraînent, n'a plus d'élévation ni de sentiment pour tout ce qui est véritablement digne d'elle.

Les plaisirs de l'esprit sont bien doux et légitimes, quand on ne les met pas en opposition avec ceux du cœur. Mais si les qualités de l'esprit se font payer par des défauts du caractère, ou seulement si elles émoussent notre sensibilité pour les charmes de la vertu et pour les douceurs de la société, elles ne sont plus que des syrènes trompeuses, dont les chants séducteurs nous détournent de la voie du vrai bonheur. Lors même que l'on ne les regarde que comme des accessoires à la perfection, elles peuvent produire de mauvais effets qu'il est daugereux de ne pas prévenir. Si l'on se livre à tous ses goûts, on effleure tout, et on devient superficiel et léger; ou si l'on se contente de vouloir paraître savant, on sera un faux savant, ou un homme enflé, présomptueux, opiniâtre. Combien n'est-il pas d'autres dangers dans lesquels les plaisirs de l'esprit nous entraînent?

Rien ne paraît plus digne de nos désirs que l'amour même de la vertu. C'est ce qui entretient les plaisirs du cœur; c'est ce qui nourrit en nous les *passions* les plus légitimes. Vouloir sincérement le bonheur d'autrui, se lier d'une tendre amitié avec des personnes de mérite, c'est s'ouvrir une abondante source de délices. Mais si cette inclination nous fait approuver et embrasser avec chaleur toutes les pensées, toutes les opinions, toutes les erreurs de nos amis; si elle nous porte à les gâter par de fausses louanges et de vaines complaisances; si elle nous fait surtout préférer le bien particulier au bien public, elle sort des bornes qui lui sont prescrites par la raison; et l'amitié

et la bienfaisance, ces affections de l'âme si nobles et si légitimes deviennent pour nous une source d'écueils et de périls.

Les *passions* ont toutes, sans en excepter celles qui nous inquiètent et nous tourmentent le plus, une sorte de douceur qui les justifie à elles-mêmes. L'expérience et le sentiment intérieur nous le disent sans cesse. Si l'on peut trouver douces la tristesse, la haine, la vengeance, quelle passion sera exempte de douceur? D'ailleurs, chacune emprunte, pour se fortifier, le secours de toutes les autres; et cette ligue est réglée de la manière la plus propre à affermir leur empire. Le simple désir d'un objet ne nous entraînerait pas avec tant de force dans tant de faux jugemens; il se dissiperait même bientôt aux premières lueurs du bon sens; mais quand ce désir est animé par l'amour, augmenté par l'espérance, renouvelé par la joie, fortifié par la crainte, excité par le courage, l'émulation, la colère, et par mille passions qui attaquent tour-à-tour et de tous côtés la raison, alors il la dompte, il la subjugue, il la rend esclave.

Disons encore que les passions excitent dans le corps, et surtout dans le cerveau, tous les mouvemens utiles à leur conservation. Par là elles mettent les sens et l'imagination de leur parti; et cette dernière faculté corrompue fait des efforts continuels contre la raison, en lui représentant les choses, non comme elles sont en elles-mêmes, afin que l'esprit porte un jugement vrai, mais selon ce qu'elles sont par rapport à la *passion* présente, afin qu'il juge en sa faveur.

En un mot, la passion nous fait abuser de tout. Les idées les plus distinctes deviennent confuses, obscures;

elles s'évanouissent entièrement pour faire place à d'autres purement accessoires, ou qui n'ont aucun rapport à l'objet que nous avons en vue; elle nous fait réunir les idées les plus opposées, séparer celles qui sont les mieux liées entre elles, faire des comparaisons de sujets qui n'ont aucune affinité; elle se joue de notre imagination, qui forme ainsi des chimères, des représentations d'êtres qui n'ont jamais existé, et auxquels elle donne des noms agréables ou odieux, comme il lui convient. Elle ose ensuite s'appuyer de principes aussi faux, les confirmer par des exemples qui n'y ont aucun rapport, ou par les raisonnemens les moins justes; ou si ces principes sont vrais, elle sait en tirer les conséquences les plus fausses, mais les plus favorables à notre sentiment, à notre goût, à elle-même.

Ainsi, elle tourne à son avantage jusqu'aux règles de raisonnement les mieux établies, jusqu'aux maximes les mieux fondées, jusqu'aux preuves les mieux constatées, jusqu'à l'examen le plus sévère. Et une fois induits en erreur, il n'y a rien que la *passion* ne fasse pour nous entretenir dans cet état fâcheux, et nous éloigner toujours plus de la vérité. Les exemples pourraient se présenter ici en foule; le cours de notre vie en est une preuve continuelle. Triste tableau de l'état où l'homme est réduit par ses passions! Environné d'écueils, poussé par mille vents contraires, pourrait-il arriver au port. Oui, il le peut; il est pour lui une raison qui modère les passions, une lumière qui l'éclaire, des règles qui le conduisent, une vigilance qui le soutient, des efforts, une prudence dont il est capable. *Est enim quædam medicina? certè; hæc tam fuit hominum generi infensa atque inimica natura, ut corporibus tot res salutares, animis nullam invenerit?*

de quibus hoc etiam est merita meliùs, quòd corporum adjumenta adhibentur extrinsecùs, animorum salus inclusa in his ipsis est. (Tusc. 4. 27.)

DIDEROT.

PASSIONS. (*Poésie.*) Ce sont les sentimens, les mouvemens, les actions passionnées que le poëte donne à ses personnages.

Les passions sont, pour ainsi dire, la vie et l'esprit des poëmes un peu longs. Tout le monde en connaît la nécessité dans la tragédie et dans la comédie; l'épopée ne peut pas subsister sans elles.

Ce n'est pas assez que la narration dans le poëme épique soit surprenante, il faut encore qu'elle remue, qu'elle soit passionnée, qu'elle transporte l'esprit du lecteur, et qu'elle le remplisse de chagrin, de joie, de terreur, ou de quelques autres passions violentes; et cela pour des sujets qu'il sait n'être que des fictions.

Quoique les passions soient toujours nécessaires, cependant toutes ne sont pas également nécessaires ni convenables en toute occasion. La comédie a pour son partage la joie et les surprises agréables; au contraire la terreur et la compassion sont les passions qui conviennent à la tragédie. La passion la plus propre à l'épopée est l'admiration; cependant l'épopée, comme tenant le milieu entre les deux autres, participe aux espèces de passions qui leur conviennent, comme nous voyons dans les plaintes du quatrième livre de l'*Enéide*, et dans les jeux et divertissemens du cinquième. En effet, l'admiration participe de chacune; nous admirons avec joie les choses qui

nous surprennent agréablement, et nous voyons avec une surprise mêlée de terreur et de douleur celles qui nous épouvantent et nous attristent.

Outre la passion générale qui distingue le poëme épique du poëme dramatique, chaque épopée a sa passion particulière qui la distingue des autres poëmes épiques. Cette passion particulière suit toujours le caractère du héros. Ainsi, la colère et la terreur dominent dans l'*Iliade*, à cause qu'Achille est emporté, ἧῶν ἐκπαγλοῖατ' ανδρῶν, le plus terrible des hommes. L'*Enéide* est remplie de passions plus douces et plus tendres, parce que tel est le caractère d'Énée. La prudence d'Ulysse ne permettant point ces excès, nous ne trouvons aucune de ces passions dans l'*Odyssée*.

Pour ce qui regarde la conduite des *passions*, pour leur faire produire leur effet, deux choses sont requises; savoir : que l'auditoire soit préparé et disposé à les recevoir, et qu'on ne mêle point ensemble plusieurs passions incompatibles.

La nécessité de préparer l'auditoire est fondée sur la nécessité naturelle de prendre les choses où elles sont, dans le dessein de les transporter ailleurs. Il est aisé de faire l'application de cette maxime : un homme est tranquille et à l'aise, et vous voulez exciter en lui une passion par un discours fait dans ce dessein, il faut donc commencer d'une manière calme, et par ce moyen vous joindre à lui; et ensuite marchant ensemble, il ne manquera pas de vous suivre dans toutes les passions par lesquelles vous le conduirez insensiblement.

Si vous faites voir votre colère d'abord, vous vous rendrez aussi ridicule, et vous ferez aussi peu d'effet qu'Ajax

dans les Métamorphoses, où l'ingénieux Ovide donne un exemple sensible de cette faute. Il commence sa harangue par le fort de la passion, et avec les figures les plus fortes, devant ses juges qui sont dans la tranquillité la plus profonde.

Sigeia torvo
Littora prospexit, classemque in littore, vultu;
Protendensque manus, agimus, proh Jupiter! inquit,
Ante rates causam, et mecum confertur Ulysses.

Les dispositions nécessaires viennent de quelque discours précédent, ou du moins de quelque action qui a déjà commencé à émouvoir les passions avant qu'il en ait été mention. Les orateurs eux-mêmes mettent quelquefois ces derniers moyens en usage; car quoique ordinairement ils ne remuent les *passions* qu'à la fin de leurs discours, cependant quand ils trouvent leur auditoire déjà ému, ils se rendraient ridicules en le préparant de nouveau par une tranquillité déplacée. Ainsi, la dernière fois que Catilina vint au sénat, les sénateurs étaient si choqués de sa présence, que se trouvant proches de l'endroit où il était assis, ils se levèrent, se retirèrent, et le laissèrent seul. A cette occasion, Cicéron eut trop de bon sens pour commencer son discours avec la tranquillité et le calme qui est ordinaire dans les exordes. Par cette conduite, il aurait diminué et anéanti l'indignation que les sénateurs sentaient contre Catilina, au lieu que son but était de l'augmenter et de l'enflammer; et il aurait déchargé le parricide de la consternation que la conduite des sénateurs lui avait causée, au lieu que le dessein de Cicéron était de l'augmenter. C'est pourquoi, omettant

la première partie de sa harangue, il prend ses auditeurs dans l'état où il les trouve, et continue d'augmenter leurs passions : *Quousque tandem abutere, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiù nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrœnata jactabit audacia? Nihil ne te nocturnum prœsidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil*, etc.

Les poëtes sont remplis de passages de cette sorte, dans lesquels la passion est préparée et amenée par des actions. Didon dans Virgile commence un discours comme Ajax : *Proh Jupiter! ibit hic, ait*, etc.; mais alors les mouvemens y étaient bien disposés. Didon est représentée auparavant avec des appréhensions terribles qu'Énée ne la quitte, etc.

La conduite de Sénèque, à la vérité, est tout-à-fait opposée à cette règle. A-t-il une *passion* à exciter, il a grand soin d'abord d'éloigner de ses auditeurs toutes les dispositions dont ils devaient être affectés. S'ils sont dans la douleur, la crainte ou l'attente de quelque chose d'horrible, etc., il commence par quelque belle description de l'endroit, etc. Dans la *Troade*, Hécube et Andromaque étant préparées à apprendre la mort violente et barbare de leur fils Astyanax, que les Grecs ont précipité du haut d'une tour, qu'était-il besoin de leur dire que les spectateurs qui étaient accourus de tous les quartiers pour voir cette exécution, étaient, les uns placés sur des pierres accumulées par les débris des murailles, que d'autres se cassèrent les jambes pour être tombés de lieux trop élevés où ils s'étaient placés? etc. *Alta rupes, cujus è cacumine erecta summos turba libravit pedes?* etc.

La seconde chose requise dans le maniement des pas-

sions, est qu'elles soient pures et débarrassées de tout ce qui pourrait empêcher leur effet.

La polymythie, c'est-à-dire, la multiplicité de fictions, de faits et d'histoires est donc une chose qu'on doit éviter. Toutes aventures embrouillées et difficiles à retenir, et toutes intrigues entortillées et obscures, doivent être écartées d'abord. Elles embarrassent l'esprit, et demandent tellement d'attention, qu'il ne reste plus rien pour les passions. L'âme doit être libre et sans embarras pour sentir; et nous faisons nous-mêmes diversion à nos chagrins, en nous appliquant à d'autres choses.

Mais les plus grands ennemis que les *passions* ont à combattre, ce sont les passions elles-mêmes : elles sont opposées, et se détruisent les unes les autres; et si deux passions opposées, comme la joie et le chagrin, se trouvent dans le même sujet, elles n'y resteront ni l'une ni l'autre. C'est la nature de ces habitudes qui a imposé cette loi : le sang et les esprits ne peuvent pas se mouvoir avec modération et égalité comme dans un état de tranquillité, et en même tems être élevés et suspendus avec quelque violence occasionnée par l'admiration. Ils ne peuvent pas rester dans l'une ni dans l'autre de ces situations, si la crainte les rappelle des parties extérieures du corps, pour les réunir autour du cœur, ou si la rage les renvoie dans les muscles et les y fait agir avec une violence bien opposée aux opérations de la crainte.

Il faut donc étudier les causes et les effets des passions dans le cœur, pour être en état de les manier avec toute la force nécessaire. Virgile fournit deux exemples de ce que nous avons dit de la simplicité de la préparation de chaque passion, dans la mort de Camille et dans celle de Pallas.

Dans le poëme dramatique, le jeu des passions est une des plus grandes ressources des poëtes. Ce n'est plus un problème que de savoir si l'on doit les exciter sur le théâtre. La nature du spectacle, soit comique, soit tragique, sa fin, ses succès, démontrent assez que les passions font une des parties les plus essentielles du drame, et que sans elles tout devient froid et languissant dans un ouvrage où tout doit être, autant qu'il se peut, mis en action. Pour en juger dans les ouvrages de ce genre, il suffit de les connaître, et de savoir discerner le ton qui leur convient à chacune; car, comme dit Boileau,

> Chaque passion parle un différent langage;
> La colère est superbe et veut des mots altiers,
> L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.
>
> (*Art Poétique*, chant III.)

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer la nature de chaque *passion* en particulier, ses effets, les ressorts qu'il faut employer, les routes qu'on doit suivre pour les exciter. On en a déjà touché quelque chose au commencement de cet article et dans le précédent. C'est dans ce qu'en a écrit Aristote au second livre de sa *Rhétorique*, qu'il faut en puiser la théorie. L'homme a des passions qui influent sur ses jugemens et sur ses actions; rien n'est plus constant. Toutes n'ont pas le même principe; les fins auxquelles elles tendent sont aussi différentes entre elles, que les moyens qu'elles emploient pour y arriver se ressemblent peu. Elles affectent le cœur chacune de la manière qui lui est propre; elles inspirent à l'esprit des pensées relatives à ces impressions; et comme pour l'ordinaire ces mouvemens intérieurs sont trop violens et trop impé-

tueux pour n'éclater pas au-dehors, ils n'y paraissent qu'avec des sons qui les caractérisent et qui les distinguent. Ainsi l'expression, qui est la peinture de la pensée, est aussi convenable et proportionnée à la passion dont la pensée elle-même n'est que l'interprète.

Quoique en général chaque *passion* s'exprime différemment d'une autre passion, il est cependant bon de remarquer qu'il en est quelques-unes qui ont entre elles beaucoup d'affinité, et qui empruntent pour ainsi dire le même ton; telles que sont, par exemple, la haine, la colère, l'indignation. Or, pour en discerner les diverses nuances, il faut avoir recours au fonds des caractères, remonter au principe de la passion, examiner les motifs et l'intérêt qui font agir les personnages introduits sur la scène. Mais la plus grande utilité qu'on puisse retirer de cette étude, c'est de connaître le cœur humain, ses replis, les ressorts qui le font mouvoir, par quels motifs on peut l'intéresser en faveur d'un objet, ou le prévenir contre, enfin comment il faut mettre à profit les faiblesses même des hommes pour les éclairer et les rendre meilleurs. Car si l'image des passions violentes ne servait qu'à en allumer de semblables dans le cœur des spectateurs, le poëme dramatique deviendrait aussi pernicieux qu'il peut être utile pour former les mœurs.

(*Cet article est extrait des* Principes pour la lecture des Poëtes, *tome II.*)

PASTORALE.

Pastorale. (*Poésie.*) On peut définir la poésie pastorale, une imitation de la vie champêtre représentée avec tous ses charmes possibles.

Si cette définition est juste, elle termine tout d'un coup la querelle qui s'est élevée entre les partisans de l'ancienne pastorale et ceux de la moderne. Il ne suffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un sujet qui, par lui-même, n'aura rien de champêtre. Il sera nécessaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée seulement des grâces qu'elle peut recevoir.

On donne aussi aux pièces pastorales le nom d'*églogue*; ἐκλόγη, en grec, signifiait *un recueil de pièces choisies* dans quelque genre que ce fût. On a jugé à propos de donner ce nom aux petits poëmes sur la vie champêtre, recueillis dans un même volume. Ainsi, on dit les *églogues de Virgile*, c'est-à-dire, le recueil de ses petits ouvrages sur la vie pastorale.

Quelquefois aussi on les a nommés *idylles*. *Idylle*, en grec, εἰδυλλιὸν, signifie une petite *image*, une peinture dans le genre gracieux et doux.

S'il y a quelque différence entre les idylles et les églogues, elle est fort légère; les auteurs les confondent souvent. Cependant il semble que l'usage veut plus d'action et de mouvement dans l'églogue, et que dans l'idylle, on

se contente d'y trouver des images, des récits ou des sentimens seulement.

Selon la définition que nous avons donnée, l'objet ou la matière de l'églogue est le repos de la vie champêtre, ce qui l'accompagne, ce qui le suit. Ce repos renferme une juste abondance, une liberté parfaite, une douce gaieté. Il admet des passions modérées qui peuvent produire des plaintes, des chansons, des combats poétiques, des récits intéressans.

Les bergeries sont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, et débarrassé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les poëtes en avaient chargé la description. C'est le règne de la liberté, des plaisirs innocens, de la paix, de ces biens pour lesquels tous les hommes se sentent nés, quand leurs passions leur laissent quelques momens de silence pour se reconnaître. En un mot, c'est la retraite commode et riante d'un homme qui a le cœur simple et en même tems délicat, et qui a trouvé le moyen de faire revivre pour lui cet heureux siècle,

> Quand le ciel libéral versait à pleines mains
> Tout ce dont l'abondance assouvit les humains,
> Et que le monde enfant n'avait pour nourriture
> Que les mets apprêtés par les soins de nature.

Tout ce qui se passe à la campagne n'est donc point digne d'entrer dans la *poésie pastorale*. On ne doit en prendre que ce qui est de nature à plaire ou à intéresser; par conséquent, il faut en exclure les grossiéretés, les choses dures, les menus détails qui ne font que des images oisives et muettes; en un mot, tout ce qui n'a rien de piquant ni de doux. A plus forte raison, les événemens

atroces et tragiques ne pourront y entrer : un berger qui s'étrangle à la porte de sa bergère, n'est point un spectacle pastoral; parce que, dans la vie des bergers, on ne doit point connaître les degrés des passions qui mènent à de tels emportemens.

La *poésie pastorale* peut se présenter, non-seulement sous la forme du récit, mais encore sous toutes les formes qui sont du ressort de la poésie. Ce sont des hommes en société, qu'on y présente avec leurs intérêts, et par conséquent avec leurs passions; passions plus douces et plus innocentes que les nôtres, il est vrai, mais qui peuvent prendre toutes les mêmes formes, quand elles sont entre les mains des poëtes. Les bergers peuvent donc avoir des poëmes épiques, comme l'Atys de Segrais; des comédies, comme les bergeries de Racan; des tragédies, des opéras, des élégies, des églogues, des idylles, des épigrammes, des inscriptions, des allégories, des chants funèbres, etc., et ils en ont effectivement.

On peut juger du caractère des bergers par les lieux où on les place : les prés y sont toujours verts, l'ombre y est toujours fraîche, l'air toujours pur; de même les acteurs et les actions dans la bergerie doivent avoir la plus riante douceur; cependant comme leur ciel se couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la scène et renouveler par quelques rosées le vernis des prairies et des bois; on peut aussi mêler dans leurs caractères quelques passions tristes, ne fût-ce que pour renouveler le goût du bonheur et assaisonner l'idée du repos.

Les bergers doivent être délicats et naïfs, c'est-à-dire, que dans toutes leurs démarches et leurs discours, il ne doit y avoir rien de désagréable, de recherché, de trop

subtil; et qu'en même tems ils doivent montrer du discernement, de l'adresse, de l'esprit même, pourvu qu'il soit naturel.

Ils doivent être contrastés dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étaient partout, l'art y paraîtrait.

Ils doivent être tous bons moralement. On sait que la bonté poétique consiste dans la ressemblance du portrait avec le modèle; ainsi dans une tragédie, Néron, peint avec toute sa cruauté, a une bonté poétique.

La bonté morale est la conformité de la conduite avec ce qui est ou qui est censé être la règle et le modèle des bonnes mœurs. Les bergers doivent avoir cette seconde sorte de bonté aussi bien que la première. Un scélérat, un fourbe insigne, un assassin serait déplacé dans la poésie pastorale. Un berger offensé doit s'en prendre à ses yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor, se jeter dans la Seine, sans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des bergers aient tous à peu près le même fonds, ils sont cependant susceptibles d'une grande variété. Du seul goût de la tranquillité et des plaisirs innocens, on peut faire naître les passions. Qu'on leur donne la couleur et le degré de la pastorale, alors la crainte, la tristesse, l'espérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalousie, la générosité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, lesquels pourront se diversifier encore selon les âges, les sexes, les lieux, les événemens, etc.

Après tout cè qu'on vient de dire sur la nature de la *poésie pastorale*, il est aisé maintenant d'imaginer quel doit être le style de cette poésie, il doit être simple, c'est-

à-dire, que les termes ordinaires y soient employés sans faste, sans apprêt, sans dessein apparent de plaire. Il doit être doux : la douceur se sent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'est un certain moëlleux mêlé de délicatesse et de simplicité, soit dans les pensées, soit dans les tours, soit dans les mots.

Timarette s'en est allée :
L'ingrate méprisant mes soupirs et mes pleurs,
Laisse mon âme désolée
A la merci de mes douleurs.
Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours;
Mais je l'aimais plus que ma vie,
Et je la voyais tous les jours.

Il doit être naïf.

Si vous vouliez venir, ô miracle des belles,
Je veux vous le donner pour gage de ma foi,
Je vous enseignerais un nid de tourterelles :
Car on dit qu'elles sont fidèles comme moi.

Il est gracieux dans les descriptions.

Qu'en ses plus beaux habits, l'aurore au teint vermeil
Annonce à l'univers le retour du soleil,
Et qu'auteur de son char ses légères suivantes
Ouvrent de l'Orient les portes éclatantes ;
Depuis que ma bergère a quitté ces beaux lieux,
Le ciel n'a plus ni jour ni clarté pour mes yeux.

Les bergers ont des tours de phrases qui leur sont familiers, des comparaisons qu'ils emploient, surtout quand les expressions propres leur manquent.

Comme en hauteur ce saule excède les fougères,
Asaminte en beauté surpasse nos bergères.

Des symétries.

> Il m'appelait sa sœur, et l'appelais mon frère ;
> Nous mangions même pain au logis de mon père ;
> Et pendant qu'il y fut, nous vécûmes ainsi ;
> Tout ce que je voulais, il le voulait aussi.

Des répétitions fréquentes.

> Pan a soin des brebis, Pan a soin des pasteurs,
> Et Pan me peut venger de toutes vos rigueurs.

Dans les autres genres, la répétition est ordinairement employée pour rendre le style plus vif; ici il semble que ce soit par paresse, et parce qu'on ne veut point se donner la peine de chercher plus loin.

Ils emploient volontiers les signes naturels plutôt que les mots consacrés. Pour dire *il est midi*, ils disent, le troupeau est à l'ombre des bois; *il est tard*, l'ombre des montagnes s'allonge dans les vallées.

Ils ont des descriptions détaillées, quelquefois d'une coupe, d'une corbeille; des circonstances menues qui tiennent quelquefois au sentiment : telle est celle que se rappelle une bergère de Racan :

> Il me passait d'un an, et de ses petits bras
> Cueillait déjà des fruits dans les branches d'en-bas.

Quelquefois aussi elles ne font que peindre l'extrême oisiveté des bergers; et ce n'est que par là qu'on peut justifier la description que fait Théocrite d'une coupe ciselée où il y a différentes figures.

En général, on doit éviter dans le *style pastoral*, tout ce qui sentirait l'étude et l'application, tout ce qui supposerait quelque long et pénible voyage; en un mot, tout

ce qui pourrait donner l'idée de peine et de travail. Mais comme ce sont des gens d'esprit qui inspirent des bergers poétiques, il est bien difficile qu'ils s'oublient toujours assez eux-mêmes pour ne point se montrer du tout.

Ce n'est pas que la *poésie pastorale* ne puisse s'élever quelquefois. Théocrite et Virgile ont traité des choses très-élevées; on peut le faire aussi bien qu'eux, et leur exemple répond aux plus fortes objections. Il semble néanmoins que la nature de la poésie pastorale est limitée par elle-même : on pourra, si l'on veut, supposer dans les bergers différens degrés de connaissance et d'esprit; mais si on leur donne une imagination aussi hardie et aussi riche qu'à ceux qui ont vécu dans les villes, on les appelera comme on le voudra, pour nous, nous n'y voyons plus de bergers.

Nous avons dit *une imagination hardie* : les bergers peuvent imaginer les plus grandes choses, mais il faut que ce soit toujours avec une sorte de timidité, et qu'ils en parlent avec un étonnement, un embarras qui fasse sentir leur simplicité au milieu d'un récit pompeux. « Ah, Mélibée! cette ville qu'on appelle Rome, je la croyais semblable à celle où nous portons quelquefois nos agneaux! elle porte sa tête autant au-dessus des autres villes, que les cyprès sont au-dessus de l'osier. » Ou, si l'on veut absolument chanter et d'un ton ferme l'origine du monde, prédire l'avenir, qu'on introduise Pan, le vieux Silène, Faune, ou quelque autre divinité de la fable.

Les bergers n'ont pas seulement leur poésie, ils ont encore leurs danses, leur musique, leurs parures, leurs fêtes, leur architecture, s'il est permis de donner ce nom à des buissons, à des bosquets, à des côteaux. La simplicité, la

douceur, la gaieté riante, en font toujours le caractère fondamental; et s'il est vrai que dans tous les tems les connaisseurs ont pu juger de tous les arts par un seul, ou même, comme l'a dit Sénèque, de tous les arts par la manière dont une table est servie, les fruits vermeils, les châtaignes, le lait caillé, et les lits de feuillages dont Tityre veut se faire honneur auprès de Mélibée, doivent nous donner une juste idée des danses, des chansons, des fêtes des bergers, aussi bien que de leur poésie.

Si la *poésie pastorale* est née parmi les bergers, elle doit être un des plus anciens genres de poésie, la profession du berger étant la plus naturelle à l'homme, et la première qu'il ait exercée. Il est aisé de penser que les premiers hommes se trouvant maîtres paisibles d'une terre qui leur offrait en abondance tout ce qui pouvait suffire à leurs besoins et flatter leur goût, songèrent à en marquer leur reconnaissance au souverain Bienfaiteur, et que dans leur enthousiasme ils intéressèrent à leurs sentimens les fleuves, les prairies, les montagnes, les bois, et tout ce qui les environnait. Bientôt après avoir chanté la reconnaissance, ils célébrèrent la tranquillité et le bonheur de leur état; et c'est précisément la matière de la poésie pastorale, l'homme heureux : il ne fallut qu'un pas pour y [illegible]

[illegible]it donc eu avant Théocrite des chansons pasto- [illegible] descripti[illegible], des récits mis en vers, des com- [illegible]ques, [illegible] doute avaient été célèbres dans [illegible]; mais [illegible] il survint d'autres ouvrages plus [illegible] on oub[illegible] qui avaient précédé, et on prit [illegible]-d'œuvr[illegible]aux pour une époque au-delà de [illegible] il ne f[illegible]e donner la peine de remonter.

C'est ainsi qu'Homère fut censé le père de l'épopée, Eschyle de la tragédie, Ésope de l'apologue, Pindare de la poésie lyrique, et Théocrite de la *poésie pastorale*. D'ailleurs on s'est plu à voir naître celle-ci sur les bords de l'Anapus, dans les vallées d'Élore, où se jouent les zéphirs, où la scène est toujours verdoyante et l'air rafraîchi par le voisinage de la mer. Quel berceau plus digne de la muse pastorale, dont le caractère est si doux.

Théocrite, dont nous venons de parler, naquit à Syracuse, et vécut environ 260 ans avant Jésus-Christ. Il a peint dans ses idylles la nature naïve et gracieuse. On pourrait regarder ses ouvrages comme la bibliothèque des bergers, s'il leur était permis d'en avoir une. On y trouve recueillis une infinité de traits, dont on peut former les plus beaux caractères de la bergerie. Il est vrai qu'il y en a aussi quelques-uns qui auraient pu être plus délicats; qu'il y en a d'autres dont la simplicité nous paraît trop peu assaisonnée; mais dans la plupart il y a une douceur, une mollesse à laquelle aucun de ses successeurs n'a pu atteindre. Ils ont été réduits à le copier presque littéralement, n'ayant pas assez de génie pour l'imiter. On pourrait comparer ses tableaux à ces fruits d'une maturité exquise, servis avec toute la fraîcheur du matin, et ce léger coloris que semble y laisser la rosée. La versification de ce poëte est admirable, pleine de feu, d'images, et surtout d'une mélodie qui lui donne une supériorité incontestable sur tous les autres.

Moschus et Bion vinrent quelque tems après Théocrite. Le premier fut célèbre en Sicile, et l'autre à Smyrne en Ionie. Si l'on en juge par le petit nombre de pièces qui nous restent de lui, il ajouta à l'églogue un certain

art qu'elle n'avait point. On y vit plus de finesse, plus de choix, moins de négligence; mais peut-être qu'en gagnant du côté de l'exactitude, elle perdit du côté de la naïveté, qui est pourtant l'âme des bergeries. Ses bois sont des bosquets plutôt que des bois, et ses fontaines sont presque des jets-d'eau. Il semble même que ce soit, sinon un autre genre que celui de Théocrite, au moins une autre espèce dans le même genre. On y voit peu de bergerie; ce sont des allégories ingénieuses, des récits ornés, des éloges travaillés, et qui paraissent l'avoir été. Rien n'est plus brillant que son idylle sur l'enlèvement d'Europe.

Bion a été encore plus loin que Moschus, et ses bergeries sont encore plus parées que celles de ce poëte. On y sent partout le soin de plaire; quelquefois même il y est avec affectation. Son tombeau d'Adonis, qui est si beau et si touchant, a quelques antithèses qui ne sont que des jeux d'esprit.

Si l'on veut rapprocher les caractères de ces trois poëtes et les comparer en peu de mots, on peut dire que Théocrite a peint la nature simple et quelquefois négligée; que Moschus l'a arrangée avec art; que Bion, lui a donné des parures. Chez Théocrite l'idylle est dans un bois ou dans une verte prairie; chez Moschus elle est dans une ville; chez Bion elle est presque sur un théâtre. Or, quand nous lisons des bergeries, nous sommes bien aises d'être hors des villes.

Virgile, né près de Mantoue de parens de médiocre condition, se fit connaître à Rome par ses *poésies pastorales*. Il est le seul poète latin qui ait excellé en ce genre, et il a mieux aimé prendre pour modèle Théocrite que Moschus ni Bion. Il s'y est attaché tellement, que ses

églogues ne sont presque que des imitations du poète grec.

Calpurnius et Nemésianus se distinguèrent par la *poésie pastorale*, sous l'empire de Dioclétien; l'un était Sicilien, l'autre naquit à Carthage. Après qu'on a lu Virgile, on trouve chez eux peu de ce moëlleux qui fait l'âme de cette poésie. Ils ont de tems en tems des images gracieuses, des vers heureux; mais ils n'ont rien de cette verve pastorale qu'inspirait la muse de Théocrite.

Nous venons de transcrire avec grand plaisir un discours complet sur la poésie pastorale, dont on a établi la matière, la forme, le style, l'origine et le caractère d'après les auteurs anciens qui s'y sont le plus distingués. Ce discours intéressant est l'ouvrage de l'auteur des *Principes de littérature*.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PASTORALE. (*Musique.*) Opéra champêtre, dont les personnes sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.

Une pastorale est aussi une pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état pastoral, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel; l'air d'une danse composée dans le même caractère, s'appelle aussi *pastorale*.

J.-J. ROUSSEAU.

PATHÉTIQUE.

PATHÉTIQUE. (*Éloquence*, *Poésie*, *Art oratoire*.) C'est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté, voilà le pathétique.

Il régne éminemment dans la plus belle et la plus touchante pièce qui ait paru sur le théâtre des anciens, dans l'*Œdipe* de Sophocle; à la peinture énergique des maux qui désolaient le pays, succède un chœur de Thébains qui s'écrie :

> Frappez, dieux tout puissans, vos victimes sont prêtes!
> O mort, écrase-nous! Dieux, tonnez sur nos têtes.
> O mort, nous implorons ton funeste secours!
> O mort, viens nous sauver, viens terminer nos jours!

C'est là du pathétique. Qui doute que l'entassement des accidens qui suivent ou qui accompagnent, surtout des accidens qui marquent davantage l'excès ou la violence d'une passion, puisse produire le pathétique. Telle est l'ode de Sapho :

> Heureux qui près de toi, pour toi seule soupire, etc.

Elle gèle, elle brûle, elle est sage, elle est folle, elle est entièrement hors d'elle-même, elle va mourir; on dirait

qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son âme est un rendez-vous de toutes les passions.

Voulez-vous deux autres exemples du pathétique, prenez votre Racine, vous les trouverez dans les discours d'Andromaque et d'Hermione à Pyrrhus : le premier est dans la troisième scène du troisième acte d'*Andromaque*.

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez, etc.

Et le second, dans la cinquième scène du quatrième acte :

Je ne t'ai point aimé ! cruel, qu'ai-je donc fait ? etc.

Rien encore ne fait mieux voir combien le *pathétique* acquiert de sublime, que ce que Phèdre dit, acte IV, scène 6, après qu'instruite par Thésée qu'Hippolyte aime Aricie, elle est en proie à la jalousie la plus violente :

Ah, douleur non encore éprouvée !
A quel nouveau tourment je me suis réservée !

Enfin, la scène entière, car il n'y a rien à en retrancher : aussi est-ce, à mon avis, le morceau de passion le plus parfait qu'il y ait dans tout Racine.

Mais c'est surtout le choix et l'entassement des circonstances d'un grand objet qui forme le plus beau pathétique; et je ne doute pas que ce qui se trouve dans l'oraison funèbre du grand Condé, au sujet de la campagne de Fribourg, ne soit, par la manière dont les circonstances y sont choisies et pressées, un exemple de la sublime éloquence. Je suis fâché que la longueur du morceau m'empêche de le rapporter; et je me contenterai

de mettre ici cette peinture si vive et si pathétique de l'effet de la mort de Turenne. C'est Fléchier qui parle dans l'oraison funèbre de ce grand homme. « Je me trouble, Messieurs, Turenne meurt : tout se confond; la fortune chancèle; la victoire se lasse; la paix s'éloigne; les bonnes intentions des alliés se ralentissent; le courage des troupes est abattu par la douleur et ranimé par la vengeance; tout le camp demeure immobile; les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite, et non pas aux blessures qu'ils ont reçues; les pères mourans envoient leurs fils pleurer sur leur général mort. L'armée en deuil est occupée à lui rendre les devoirs funèbres, et la renommée, qui se plaît à répandre dans l'univers les accidens extraordinaires, va remplir l'Europe du récit glorieux de la vie de ce prince, et du triste regret de sa mort.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PATHÉTIQUE. (*Littérature.*) Une distinction qu'on n'a pas assez faite, et qui peut avoir son utilité, est celle des deux pathétiques, l'un direct et l'autre réfléchi.

J'appelle *direct* celui dont l'émotion se communique sans changer de nature, lorsqu'on fait passer dans les âmes le même sentiment d'amour, de haine, de vengeance, d'admiration, de pitié, de crainte, de douleur, dont on est soi-même rempli.

J'appelle *réfléchi* le pathétique dont l'impression diffère de sa cause, comme, lorsqu'au moment du crime qui le menace, la tranquille sécurité de l'innocent nous fait frémir.

Quand on a défini l'éloquence, l'art de communiquer

les affections et les mouvemens de son âme, on n'a considéré que l'un de ses moyens, et ce n'est ni le plus puissant, ni le plus infaillible. C'en est un sans doute pour l'orateur qui veut nous émouvoir que d'être passionné lui-même; mais il est rare qu'il puisse le paraître sans courir le risque, ou d'être suspect, ou d'être ridicule; et à moins que la cause pour laquelle il se passionne ne soit bien évidemment digne des grands mouvemens qu'il déploie et de la chaleur qu'il exhale, sa violence porte à faux, et c'est ce qu'on appelle un *déclamateur*. D'un autre côté, l'on a de la peine à supposer que l'homme passionné soit bien sincère et juste; et si on se livre à lui par sentiment, on s'en défie par réflexion. L'éloquence passionnée veut donc et suppose des esprits déjà persuadés et disposés à recevoir une dernière impulsion. C'est ainsi que Démosthène a pu l'employer contre Philippe, et Cicéron contre Catilina.

Le *pathétique* indirect, sans annoncer autant de force, en a bien davantage. Il s'insinue, il pénètre, il s'empare insensiblement des esprits, et les maîtrise sans qu'ils s'en aperçoivent, d'autant plus sûr de ses effets qu'il paraît agir sans efforts : l'orateur parle en simple témoin ; et lorsque la chose est, par elle-même, ou terrible, ou touchante, ou digne d'exciter l'indignation et la révolte, il se garde bien de mêler au récit qu'il en fait les mouvemens qu'il veut produire. Il met sous les yeux le tableau de la force et de la faiblesse, de l'injure et de l'innocence; il dit comment le fort a écrasé le faible, et comment le faible, en gémissant, a succombé : c'en est assez. Plus il expose simplement, plus il émeut. Voyez, dans la péroraison de Cicéron pour Milon, son ami; voyez dans la

harangue d'Antoine au peuple romain sur la mort de César, l'artifice victorieux de ce genre de pathétique. Cicéron ne fait que répéter le langage magnanime et touchant que lui a tenu Milon; et Milon, courageux, tranquille, est plus intéressant dans sa noble constance que ne l'est Cicéron en suppliant pour lui. Antoine ne fait que lire le testament de César; et cet exposé simple de ses dernières volontés en faveur du peuple romain, remplit ce peuple d'indignation et de fureur contre ses meurtriers; au lieu que les mouvemens passionnés d'Antoine, sa douleur, son ressentiment, n'auraient peut-être ému personne; peut-être même auraient-ils soulevé tous les esprits d'un peuple libre contre l'esclave d'un tyran.

En employant le pathétique indirect, l'orateur ne compromet jamais ni son ministère, ni sa cause; le récit, l'exposé, la peinture qu'il fait, peut causer une émotion plus ou moins vive sans conséquence. Mais, lorsqu'en se passionnant lui-même, il s'efforce en vain de nous émouvoir, et que, par malheur, tout ce qui l'environne est froid, tandis que lui seul il s'agite, ce contraste risible fait perdre à son sujet tout ce qu'il a de sérieux, à son éloquence toute sa dignité, à ses moyens toute leur force.

Le *pathétique* direct, pour frapper à coup sûr, doit donc se faire précéder par le pathétique indirect. C'est à celui-ci à mettre en mouvement les passions de l'auditeur; et lorsqu'il l'aura ébranlé, que le murmure de l'indignation se fera entendre, ou que les larmes de la compassion commenceront à couler, c'est à l'orateur à se jeter comme dans la foule, et à paraître alors le plus ému de ceux qu'il vient d'irriter ou d'attendrir. Alors, ce n'est plus lui qui paraît vouloir donner l'impulsion, c'est lui qui la re-

çoit; ce n'est plus à sa passion qu'il s'abandonne, mais à celle du peuple, et en se mêlant à lui il achève de l'entraîner.

Le point critique et délicat du *pathétique* direct est de tenir essentiellement à l'opinion personnelle, et d'avoir besoin d'être soutenu par le caractère de celui qui l'emploie. Une seule idée incidente qui, dans l'esprit des auditeurs, vient le contrarier, le détruit.

Supposons, par exemple, que Périclès eût reproché aux Athéniens le luxe et le goût des plaisirs, avec la véhémence dont les Catons s'élevaient contre les vices de Rome, la seule idée d'Aspasie aurait fait rire les Athéniens de l'éloquence de Périclès. Supposons que, dans notre barreau, un avocat, peu sévère lui-même dans sa conduite et dans ses mœurs, voulût parler comme un d'Aguesseau, de décence et de dignité, et qu'on fût instruit du soupé qu'il aurait fait la veille ou de la nuit qu'il aurait passée; supposons qu'un homme voluptueusement oisif vînt se passionner en public contre la mollesse et la volupté, et que, tandis qu'il recommanderait le travail, l'humilité, la tempérance, on sût qu'un char pompeux l'attend, qu'un dîner somptueux est préparé pour lui, que deviendrait son éloquence?

En poésie, et spécialement dans la poésie dramatique, même distinction; ainsi le précepte d'Horace,

> .....*Si vis me flere, dolendum est*
> *Primùm ipsi tibi*,

n'est rien moins qu'une maxime générale.

Le sentiment qu'inspire un personnage, est quelquefois analogue à celui qu'il éprouve, quelquefois différent et

quelquefois contraire : analogue, lorsque l'acteur nous pénètre de son effroi, de sa douleur, comme Hécube, Philoctète, Mérope, Sémiramis, Andromaque, Didon, etc.; différent, lorsque de sa situation naissent des sentimens de crainte et de pitié qu'il ne ressent pas lui-même, comme Œdipe, Polixène, Britannicus; contraire, lorsque la violence de ses transports nous cause des sentimens de frayeur et de compassion pour un autre et contre lui-même, comme Atrée, Cléopâtre et Néron. C'est alors, comme nous l'avons dit, que le silence morne, la dissimulation profonde, le calme apparent d'une âme atroce et la tranquille sécurité d'une âme innocente et crédule, nous font frémir de voir l'un exposé aux fureurs que l'autre renferme. Tout paraît tranquille sur la scène, et les grands mouvemens du *pathétique* se passent dans l'âme des spectateurs.

Jetez les yeux sur la statue du gladiateur mourant; il expire sans convulsions, et la douce langueur, exprimée par son attitude et répandue sur son visage, vous pénètre et vous attendrit : ainsi, lorsqu'Iphigénie veut consoler son père qui l'envoie à la mort, elle nous arrache des larmes : ainsi, lorsque les enfans de Médée caressent leur mère qui médite de les égorger, on frémit. Voyez un berger et une bergère jouant sur l'herbe, et près de fouler un serpent qu'ils n'aperçoivent pas; voyez une famille tranquillement endormie dans une maison que la flamme enveloppe : voilà l'image de ce pathétique indirect.

Rien de plus déchirant sur le théâtre que les transports de joie de l'époux d'Inès, quand son père lui a pardonné; et rien de plus contraire à la joie que le sentiment de pitié qu'elle excite dans tous les cœurs.

Mais l'éloquence des passions agit tantôt directement sur

les acteurs qui sont en scène, et par réflexion sur les spectateurs; tantôt directement sur les spectateurs, sans avoir d'objet sur la scène : un conjuré comme Cinna, Cassius, Manlius, veut inspirer à ses complices ses sentimens de haine et de vengeance contre César ou le sénat; il emploie l'éloquence de ses passions, et il en résulte deux effets, l'un sur l'âme des personnages, qui conçoivent la même haine et le même ressentiment; l'autre sur l'âme des spectateurs, qui, s'intéressant au salut de César ou de Rome, frémissent des fureurs et du complot des conjurés. De même, lorsqu'une amante passionnée, comme Ariane ou Didon, déploie toute l'éloquence de l'amour pour toucher un ingrat, pour ramener un infidèle, le *pathétique* en est dirigé vers l'objet qu'elle veut toucher; et ce n'est qu'en se réfléchissant sur l'âme des spectateurs, qu'il les pénètre de pitié pour la malheureuse victime d'un sentiment si tendre et si cruellement trahi. Mais si la passion ne s'exhale que pour s'exhaler, comme lorsque cette même Didon, cette Ariane abandonnée laisse éclater son désespoir; lorsque Philoctète, Mérope, Hécube, ou Clytemnestre, fait retentir le théâtre de ses plaintes et de ses cris, le pathétique alors se dirige uniquement sur les spectateurs; et si, comme il arrive dans de vaines déclamations, il manque de frapper les âmes de compassion et de terreur, c'est de l'éloquence perdue : *verberat auras*.

De l'étude bien méditée de ces rapports, résulterait peut-être une connaissance plus juste qu'on ne paraît l'avoir communément, des moyens propres à l'éloquence des passions, et de l'usage plus modéré, mais plus sûr, qu'il serait possible d'en faire.

MARMONTEL.

PATHÉTIQUE. (*Musique.*) Genre de musique dramatique et théâtral qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse. Toute l'expression de la musique française, dans le genre pathétique, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissans, et dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De là vient que les Français croient que tout ce qui est lent est pathétique, et que tout ce qui est pathétique doit être lent. Ils ont même des airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et pathétiques, selon qu'on les chante vite ou lentement. Tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère, sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, etc., et le second sur celle-ci : *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête*, etc. C'est l'avantage de la mélodie française; elle se prête à tout, elle sert à tout ce qu'on veut : *fiet avis, et, cùm volet, arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage; et chaque chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son pathétique d'accent et de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, et même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs français changent de caractère, selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air italien a son mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie. L'air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *pathétique* n'est plus dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie, puisqu'il y a des morceaux également pathétiques dans les trois genres, dans les deux modes et dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai pathétique est dans l'accent passionné qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi.

Le genre chromatique est très-propre pour le pathétique, ainsi que les dissonances ménagées avec art et le mouvemens lents et variés.

J.-J. Rousseau.

PATIENCE.

Patience. (*Morale.*) C'est une vertu qui nous fait supporter un mal qu'on ne saurait empêcher. Or on peut réduire à quatre classes les maux dont notre vie est traversée. 1° Les maux naturels, c'est-à-dire ceux auxquels notre qualité d'hommes et d'animaux périssables nous assujétit. 2° Ceux dont une conduite vertueuse et sage nous aurait garantis, mais qui sont des suites inséparables de l'imprudence ou du vice; on les appelle *châtimens*. 3° Ceux par lesquels la constance de l'homme de bien est exercée; telles sont les persécutions qu'il éprouve de la part des méchans. 4° Joignez enfin les contradictions

que nous avons sans cesse à essuyer par la diversité de sentimens, de mœurs et de caractères des hommes avec qui nous vivons. A tous ces maux la *patience* est non-seulement nécessaire, mais utile; elle est nécessaire, parce que la loi naturelle nous en fait un devoir, et que murmurer des événemens, c'est outrager la Providence; elle est utile, parce qu'elle rend les souffrances plus légères, moins dangereuses et plus courtes.

Abandonnez un épileptique à lui-même, vous le verrez se frapper, se meurtrir et s'ensanglanter; l'épilepsie était déjà un mal, mais il a bien empiré son état par les plaies qu'il s'est faites : il eût pu guérir de sa maladie, ou du moins vivre en l'endurant; il va périr de ses blessures.

Cependant la crainte d'augmenter le sentiment de nos maux ne réprime point en nous l'impatience : on s'y abandonne d'autant plus facilement, que la voix secrète de notre conscience ne nous la reproche presque pas, et qu'il n'y a point dans ces emportemens une injustice évidente qui nous frappe, et qui nous en donne de l'horreur. Au contraire, il semble que le mal que nous souffrons nous justifie; il semble qu'il nous dispense pour quelque tems de la nécessité d'être raisonnables. N'emploie-t-on pas même quelque sorte d'art pour s'excuser de ce défaut, et pour s'y livrer sans scrupule? Ne se déguise-t-on pas souvent l'impatience sous le nom plus doux de vivacité? Il est vrai qu'elle marque toujours une âme vaincue par les maux, et contrainte de leur céder; mais il y a des malheurs auxquels les hommes approuvent que l'on soit sensible jusqu'à l'excès, et des événemens où ils s'imaginent que l'on peut avec bienséance manquer de force et s'oublier entièrement. C'est alors qu'il est permis

d'aller jusqu'à se faire un mérite de l'impatience, et que l'on ne renonce pas à en être applaudi. Qui l'eût cru, que ce qui porte le plus le caractère de petitesse de courage pût jamais devenir un fondement de vanité?

DIDEROT.

PATRIE.

PATRIE. (*Gouvernement politique.*) Le rhéteur peu logicien, le géographe qui ne s'occupe que de la position des lieux, et le lexicographe vulgaire, prennent la *patrie* pour le lieu de la naissance, quel qu'il soit; mais le philosophe sait que ce mot vient du latin *pater*, qui représente un père et des enfans, et conséquemment qu'il exprime le sens que nous attachons à celui de *famille*, de *société*, d'*état libre*, dont nous sommes membres, et dont les lois assurent nos libertés et notre bonheur. Il n'est point de *patrie* sous le joug du despotisme. Dans le siècle passé, Colbert confondit aussi *royaume* et *patrie*; enfin, un moderne mieux instruit a mis au jour une dissertation sur ce mot, dans laquelle il a fixé avec tant de goût et de vérité la signification de ce terme, sa nature, et l'idée qu'on doit s'en faire, que j'aurais tort de ne pas embellir, disons plutôt ne pas former mon article des réflexions de cet écrivain spirituel.

Les Grecs et les Romains ne connaissaient rien de si aimable et de si sacré que la patrie; ils disaient qu'on se

doit tout entier à elle; qu'il n'est pas plus permis de s'en venger que de son père; qu'il ne faut avoir d'amis que les siens; que de tous les augures le meilleur est de combattre pour elle; qu'il est beau, qu'il est doux de mourir pour la conserver; que le ciel ne s'ouvre qu'à ceux qui l'ont servie. Ainsi parlaient les magistrats, les guerriers et le peuple. Quelle idée se formaient-ils donc de la patrie?

La *patrie*, disaient-ils, est une terre que tous les habitans sont intéressés à conserver, que personne ne veut quitter, parce qu'on n'abandonne pas son bonheur, et où les étrangers cherchent un asile. C'est une nourrice qui donne son lait avec autant de plaisir qu'on le reçoit. C'est une mère qui chérit tous ses enfans, qui ne les distingue qu'autant qu'ils se distinguent eux-mêmes; qui veut bien qu'il y ait de l'opulence et de la médiocrité, mais point de pauvres; des grands et des petits, mais personne d'opprimé; qui même, dans ce partage inégal, conserve une sorte d'égalité, en ouvrant à tous le chemin des premières places; qui ne souffre aucun mal dans sa famille que ceux qu'elle ne peut empêcher, la maladie et la mort; qui croirait n'avoir rien fait en donnant l'être à ses enfans, si elle n'y ajoutait le bien-être. C'est une puissance aussi ancienne que la société, fondée sur la nature et l'ordre; une puissance supérieure à toutes les puissances qu'elle établit dans son sein, archontes, suffètes, éphores, consuls ou rois; une puissance qui soumet à ses lois ceux qui commandent en son nom, comme ceux qui obéissent. C'est une divinité qui n'accepte des offrandes que pour les répandre, qui demande plus d'attachement que de crainte, qui sourit en faisant du bien, et qui soupire en lançant la foudre.

Telle est la patrie. L'amour qu'on lui porte conduit à la bonté des mœurs, et la bonté des mœurs conduit à l'amour de la patrie; cet amour est l'amour des lois et du bonheur de l'état, amour singulièrement affecté aux démocraties; c'est une vertu politique, par laquelle on renonce à soi-même, en préférant l'intérêt public au sien propre; c'est un sentiment, et non une suite de connaissances; le dernier homme de l'état peut avoir ce sentiment comme le chef de la république.

Le mot de *patrie* était un des premiers mots que les enfans bégayaient chez les Grecs et chez les Romains; c'était l'âme des conversations, et le cri de guerre; il embellissait la poésie, il échauffait les orateurs, il présidait au sénat, il retentissait au théâtre et dans les assemblées du peuple, il était gravé sur les monumens. Cicéron trouvait ce mot si tendre qu'il le préférait à tout autre, quand il parlait des intérêts de Rome.

Il y avait encore, chez les Grecs et les Romains, des usages qui rappelaient sans cesse l'idée de la patrie avec le mot; des couronnes, des triomphes, des statues, des tombeaux, des oraisons funèbres; c'étaient autant de ressorts pour le patriotisme. Il y avait aussi des spectacles vraiment publics, où tous les ordres se délassaient en commun; des tribunaux où la patrie, par la bouche des orateurs, consultait avec ses enfans, sur les moyens de les rendre heureux et glorieux. Mais entrons dans le récit des faits qui prouveront tout ce que nous venons de dire.

Lorsque les Grecs vainquirent les Perses à Salamine, on entendait, d'un côté, la voix d'un maître impérieux qui chassait des esclaves au combat, et de l'autre le mot de *patrie* qui animait des hommes libres. Aussi, les Grecs

n'avaient rien de plus cher que l'amour de la patrie; travailler pour elle était leur bonheur et leur gloire. Lycurgue, Solon, Miltiade, Thémistocle, Aristide, préféraient leur *patrie* à toutes les choses du monde. L'un, dans un conseil de guerre tenu par la république, voit la canne d'Euribiade levée sur lui; il ne répond que ces trois mots: frappe, mais écoute. Aristide, après avoir long-tems disposé des forces et des finances d'Athènes, ne laissa pas de quoi se faire enterrer.

Les femmes spartiates voulaient plaire aussi bien que les nôtres; mais elles comptaient frapper plus sûrement au but, en mêlant le zèle de la patrie avec les grâces. Va, mon fils, disait l'une, arme-toi pour défendre la patrie, et ne reviens qu'avec ou sur ton bouclier, c'est-à-dire, vainqueur ou mort. Console-toi, disait une autre mère à un de ses fils, console-toi de la jambe que tu as perdue, tu ne feras pas un pas qui ne te fasse souvenir que tu as défendu la patrie. Après la bataille de Leuctres, toutes les mères de ceux qui avaient péri en combattant se félicitaient, tandis que toutes les autres pleuraient sur leurs fils qui revenaient vaincus; elles se vantaient de mettre des hommes au monde, parce que, dans le berceau même, elles leur montraient la *patrie* comme leur première mère.

Rome, qui avait reçu des Grecs l'idée qu'on devait se former de la patrie, la grava très-profondément dans le cœur de ses citoyens. Il y avait même ceci de particulier chez les Romains, qu'ils mêlaient quelques sentimens religieux à l'amour qu'ils avaient pour leur patrie. Cette ville, fondée sous les meilleurs auspices, ce Romulus leur roi et leur dieu, ce Capitole éternel comme la ville, et la ville

éternelle comme son fondateur, avaient fait sur les Romains une impression extraordinaire.

Brutus, pour conserver sa patrie, fit couper la tête à ses fils, et cette action ne paraîtra dénaturée qu'aux âmes faibles. Sans la mort des deux traîtres, la patrie de Brutus expirait au berceau. Valérius Publicola n'eut qu'à nommer le nom de la patrie pour rendre le sénat plus populaire; Menenius Agrippa, pour ramener le peuple du mont sacré dans le sein de la république; Véturie (car les femmes à Rome comme à Sparte étaient citoyennes) Véturie, pour désarmer Coriolan son fils, Manlius, Camille, Scipion, pour vaincre les ennemis du nom romain; les deux Catons, pour conserver les lois et les anciennes mœurs; Cicéron, pour effrayer Antoine, et pour foudroyer Catilina.

On eût dit que ce mot *patrie* renfermait une vertu secrète, non-seulement pour rendre vaillans les plus timides, selon l'expression de Lucien, mais encore pour enfanter des héros dans tous les genres, pour opérer toutes sortes de prodiges. Disons mieux, il y avait dans ces âmes grecques et romaines des vertus qui les rendaient sensibles à la valeur du mot. Je ne parle pas de ces petites vertus qui nous attirent des louanges à peu de frais dans nos sociétés particulières; j'entends ces qualités citoyennes, cette vigueur de l'âme qui nous fait faire et souffrir de grandes choses pour le bien public. Fabius est raillé, méprisé, insulté par son collègue et par son armée; n'importe, il ne change rien dans son plan, il temporise encore, et il vient à bout de vaincre Annibal. Régulus, pour conserver un avantage à Rome, dissuade de l'échange des prisonniers; prisonnier lui-même, il retourne à Car-

thage, où les supplices l'attendent. Trois Décius signalent leur consulat en se dévouant à une mort certaine. Tant que nous regarderons ces généreux citoyens comme d'illustres fous, et leurs actions comme des folies de théâtre, le mot *patrie* sera mal connu de nous.

Jamais peut-être on n'entendit ce beau mot avec plus de respect, plus d'amour, plus de fruit, qu'au tems de Fabricius. Chacun sait ce qu'il dit à Pyrrhus : « Gardez votre or et vos honneurs ; nous autres Romains, nous sommes tous riches, parce que la patrie, pour nous élever aux grandes places, ne nous demande que du mérite. » Mais chacun ne sait pas que mille Romains l'auraient dit. Ce ton patriote était le ton général dans une ville où tous les ordres étaient vertueux. Voilà pourquoi Rome parut à Cynéas, ambassadeur de Pyrrhus, comme un temple, et le sénat une assemblée de rois.

Les choses changèrent avec les mœurs. Vers la fin de la république, on ne connut plus le mot de *patrie* que pour le profaner. Catilina et ses furieux complices destinaient à la mort quiconque le prononçait en Romain. Crassus et César ne s'en servaient que pour voiler leur ambition ; et lorsque, dans la suite, ce même César, en passant le Rubicon, dit à ses soldats qu'il allait venger les injures de la patrie, il abusait étrangement ses troupes. Ce n'était pas en soupant comme Crassus, en bâtissant comme Lucullus, en se prostituant à la débauche comme Clodius, en pillant les provinces comme Verrès, en formant des projets de tyrannie comme César, en flattant César comme Antoine, qu'on apprenait à aimer la patrie.

Je sais pourtant qu'au milieu de ce désordre dans le gouvernement et dans les mœurs, on vit encore quelques

Romains soupirer pour le bien de leur patrie. Titus Labienus en est un exemple bien remarquable. Supérieur aux vues d'ambition les plus séduisantes, l'ami de César, le compagnon et souvent l'instrument de ses victoires, il abandonna, sans hésiter, une cause que la fortune protégeait; et s'immolant pour l'amour de sa *patrie*, il embrassa le parti de Pompée, où il avait tout à risquer, et où même, en cas de succès, il ne pouvait trouver qu'une considération très-médiocre.

Mais, enfin, Rome oublia, sous Tibère, tout amour de la patrie; et comment l'aurait-elle conservé? On voyait le brigandage uni avec l'autorité, le manége et l'intrigue disposer des charges, toutes les richesses entre les mains d'un petit nombre, un luxe excessif insulter à l'extrême pauvreté, le laboureur ne regarder son champ que comme un prétexte à la vexation; chaque citoyen réduit à laisser le bien général, pour ne s'occuper que du sien. Tous les principes du gouvernement étaient corrompus; toutes les lois pliaient au gré du souverain. Plus de force dans le sénat, plus de sûreté pour les particuliers: des sénateurs qui auraient voulu défendre la liberté publique, auraient risqué la leur. Ce n'était qu'une tyrannie sourde, exercée à l'ombre des lois, et malheur à qui s'en apercevait; représenter ses craintes, c'était les redoubler. Tibère, endormi dans son île de Caprée, laissait faire Séjan; et Séjan, digne ministre d'un tel maître, fit tout ce qu'il fallait pour étouffer chez les Romains tout amour de leur *patrie*.

Rien n'est plus à la gloire de Trajan, que d'en avoir ressuscité les débris. Six tyrans, également cruels, presque tous furieux, souvent imbécilles, l'avaient précédé

sur le trône. Les règnes de Tibère et de Nerva, furent trop courts pour établir l'amour de la patrie. Trajan projeta d'en venir à bout; voyons comme il s'y prit.

Il débuta par dire à Saburranus, préfet du prétoire, en lui donnant la marque de cette dignité; c'était une épée: « prends ce fer, pour l'employer à me défendre si je gouverne bien la patrie, ou contre moi si je me conduis mal. » Il était sûr de son fait. Il refusa les sommes que les nouveaux empereurs recevaient des villes; il diminua considérablement les impôts; il vendit une partie des maisons impériales au profit de l'état; il fit des largesses aux pauvres citoyens; il empêcha les riches de s'enrichir à l'excès; et ceux qu'il mit en charge, les questeurs, les préteurs, les proconsuls, ne virent qu'un seul moyen de s'y maintenir, celui de s'occuper du bonheur des peuples. Il ramena l'abondance, l'ordre et la justice dans les provinces et dans Rome, où son palais était aussi ouvert au public que les temples, sur-tout à ceux qui venaient représenter les intérêts de la *patrie*.

Quand on vit le maître du monde se soumettre aux lois, rendre au sénat sa splendeur et son autorité, ne rien faire que de concert avec lui, ne regarder la dignité impériale que comme une simple magistrature comptable envers la patrie, enfin le bien présent prendre une consistance pour l'avenir, alors on ne se contint plus. Les femmes se félicitaient d'avoir donné des enfans à la patrie; les jeunes gens ne parlaient que de l'illustrer; les vieillards reprenaient des forces pour la servir; tous s'écriaient, heureuse patrie! glorieux empereur! tous par acclamation donnèrent au meilleur des princes un titre qui renfermait tous les titres, *père de la patrie*. Mais quand de nouveaux

monstres prirent sa place, le gouvernement retomba dans ses excès; les soldats vendirent la patrie, et assassinèrent les empereurs pour en avoir un nouveau prix.

Après ces détails, je n'ai pas besoin de prouver qu'il ne peut y avoir de patrie dans les états qui sont asservis. Ainsi ceux qui vivent sous le despotisme oriental, où on ne connaît d'autre loi que la volonté du souverain, d'autres maximes que l'adoration de ses caprices, d'autres principes de gouvernement que la terreur, où aucune fortune, aucune tête n'est en sûreté; ceux-là, dis-je, n'ont point de *patrie* et n'en connaissent pas même le mot, qui est la véritable expression du bonheur.

Dans le zèle qui m'anime, dit M. l'abbé Coyer, j'ai fait en plusieurs lieux des épreuves sur des sujets de tous les ordres : citoyens, ai-je dit, connaissez-vous la patrie? L'homme du peuple a pleuré, le magistrat a froncé le sourcil, en gardant un morne silence, le militaire a juré, le courtisan m'a persifflé, le financier m'a demandé si c'était le nom d'une nouvelle ferme. Pour les gens de religion, qui, comme Anaxagore, montrent le ciel du bout du doigt, quand on leur demande où est la patrie, il n'est pas étonnant qu'ils n'en fêtent point sur cette terre.

Un lord, aussi connu par les lettres que par les négociations, a écrit quelque part, peut-être avec trop d'amertume, que, dans son pays, l'hospitalité s'est changée en luxe, le plaisir en débauche, les seigneurs en courtisans, les bourgeois en petits-maîtres. S'il en était ainsi, bientôt, eh quel dommage! l'amour de la patrie n'y régnerait plus. Des citoyens corrompus sont toujours prêts à déchirer leur patrie, ou à exciter des troubles et des factions, si contraires au bien public.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PATRIOTE.

PATRIOTE. (*Gouvern.*) C'est celui qui, dans un gouvernement libre, chérit sa patrie, et met son bonheur et sa gloire à la secourir avec zèle, suivant ses moyens et ses facultés. Si vous voulez encore une définition plus noble :

The patriot *is one*
Who makes the welfare of mankind, his care,
Tho' still by faction, vice, and fortune crost,
Shall find the generous labour was not lost.

Servir sa patrie n'est point un devoir chimérique, c'est une obligation réelle. Tout homme qui conviendra qu'il y a des devoirs tirés de la constitution de la nature, du bien et du mal moral des choses, reconnaîtra celui qui nous oblige à faire le bien de la patrie, ou sera réduit à la plus absurde inconséquence. Quand il est une fois convenu de ce devoir, il n'est pas difficile de lui justifier que ce devoir est proportionné aux moyens et aux occasions qu'il a de le remplir, et que rien ne peut dispenser de ce qu'on doit à la patrie, tant qu'elle a besoin de nous et que nous pouvons la servir.

Il est bien dur, diront des esclaves ambitieux, de renoncer aux plaisirs de la société, pour consacrer ses jours au service de sa patrie. Ames basses, vous n'avez donc point d'idée des nobles et des solides plaisirs ! Croyez-moi, il y en a de plus vrais, de plus délicieux dans une vie oc-

cupée à procurer le bien de sa patrie, que n'en connut jamais César à détruire la liberté de la sienne. Descartes, en bâtissant de nouveaux mondes; Burnet, en formant une terre avant le déluge; Newton lui-même, en découvrant les véritables lois de la nature, ne sentirent pas plus de plaisirs intellectuels, que n'en goûte un véritable patriote qui tend toutes les forces de son entendement et dirige toutes ses pensées et toutes ses actions au bien de la patrie.

Quand un ministre d'état forme un plan politique, et qu'il sait réunir pour un grand et bon dessein les parties qui semblent les plus indépendantes, il s'y livre avec autant d'ardeur et de plaisir, que les génies que je viens de nommer se sont livrés à leurs recherches ingénieuses. La satisfaction qu'un philosophe spéculatif tire de l'importance des objets auxquels il s'applique, est très-grande, j'en conviens; mais celle de l'homme d'état, animé par le patriotisme, va bien plus loin : en exécutant le plan qu'il a formé, son travail et ses plaisirs s'augmentent et se varient; l'exécution, il est vrai, en est souvent traversée par des circonstances imprévues, par la perfidie de ses faux amis, par le pouvoir de ses ennemis; mais la fidélité de quelques hommes le dédommage de la fausseté des autres. Les affaires d'état, me dira-t-on, sont, pour celui qui s'en mêle, une espèce de loterie. A la bonne heure, mais c'est une loterie où l'homme vertueux ne saurait perdre. Si le succès lui est favorable, il jouira d'une satisfaction proportionnée au bien qu'il aura fait; si le succès lui est contraire, et que les partis opprimans viennent à prévaloir, il aura toujours pour consolation le témoignage de sa conscience et la jouissance de l'honneur qu'il s'est acquis.

Lorsque la fortune eut préparé les événemens pour abattre la république romaine, Caton, par sa vertu, en arrêta pendant quelque tems l'écroulement. S'il ne put sauver la liberté de Rome, il en prolongea la durée. La liberté aurait été détruite par Catilina, soutenu de César, de Crassus et de leurs semblables, si elle n'avait été défendue par Cicéron, appuyée par Caton et quelques patriotes. Je crois bien que Caton marqua trop de sévérité pour les mœurs de Rome, qui depuis long-tems était abandonnée à la plus grande corruption; il traita peut-être maladroitement un corps usé : mais si ce citoyen *patriote* et vertueux se trompa dans ses remèdes, il a mérité la gloire qu'il s'est acquise par la fermeté de sa conduite, en consacrant sa vie au service de sa patrie. Il aurait été plus digne de louanges, s'il avait persisté jusqu'à la fin à en défendre la liberté; sa mort eût été plus plus belle à Munda qu'à Utique.

Après tout, si ce grand homme, presque seul, a balancé par son patriotisme le pouvoir de la fortune, à plus forte raison plusieurs bons patriotes, dans une nation libre, peuvent par leur courage et leurs travaux, défendre la constitution de l'État contre les entreprises de gens mal intentionnés qui n'ont ni les richesses de Crassus, ni la réputation de Pompée, ni la conduite de César, ni le manège d'Antoine, mais tout au plus la fureur d'un Catilina et l'indécence d'un Clodius.

Quant à moi, qui, par des événemens particuliers, n'ai jamais eu le bonheur de servir la patrie dans aucun emploi public, j'ai du moins consacré mes jours à tâcher de connaître les devoirs des patriotes, et peut-être aujourd'hui suis-je en état de les indiquer et de les peindre. Au fond,

non is solus reipublicæ prodest qui tuetur reos, et de pace belloque censet; sed qui juventutem exhortatur, qui in tanta bonorum præceptorum inopiâ virtute instruit animos, qui ad pecuniam luxuriamque cursu ruentes prensat ac reprehendit, is in privato publicum negotium agit.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PATRIOTISME.

PATRIOTISME. (*Gouvern.*) C'est ainsi qu'on appelle en un seul mot l'amour de la patrie.

Rome, Athènes et Lacédémone durent leur existence et leur gloire au patriotisme, toujours fondé sur de grands principes, et soutenu par de grandes vertus : aussi est-ce à ce feu sacré qu'est attachée la conservation des empires; mais le patriotisme le plus parfait est celui qu'on possède quand on est si rempli de la sainteté des droits du genre humain, qu'on les respecte vis-à-vis de tous les peuples du monde. L'auteur de l'*Esprit des lois* était pénétré des sentimens de ce patriotisme universel. Il avait puisé ces sentimens dans son cœur, et les avait trouvés établis dans une île voisine où l'on en suit la pratique dans tous les pays de sa domination, non pas seulement au milieu de la paix, mais après le sort heureux des victoires et des conquêtes.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PÉNATES (DIEUX).

PÉNATES (DIEUX). (*Mythol. et Littér.*) Les dieux pénates étaient regardés ordinairement comme les dieux de la patrie. Selon quelques-uns, ce sont Jupiter, Junon, et Minerve; selon d'autres, ce sont les dieux des Samothraces, qui étaient appelés *divi potes*, dieux puissans, ou *cabires*, qui est la même chose; car *cabir*, en phénicien ou syriaque, signifie *puissant*; et ces dieux sont Cérès, Proserpine, Minerve et Pluton. Quelques-uns y ajoutent Esculape et Bacchus.

Les Grecs ont rendu le mot *penates* par Πατρώους, *Patriens*; Γενεθλιους, *Généthliens*; Κτησιους, *Ctésiens*; Μοχίους, *Mychiens*; et Ερχίους, *Herciens*; mots qui signifient tous la même chose. Virgile décrit ces pénates Herciens dans ces vers du liv. II de l'*Énéide* :

Ædibus in mediis medioque sub ætheris axe
Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus
Incumbens aræ, atque umbrâ complexa penates.

« Au milieu du palais, dans un endroit découvert, » était un grand autel, tout auprès un vieux laurier, qui » de son ombre couvrait l'autel et les dieux pénates. »

Denys d'Halycarnasse nous peint les dieux pénates apportés de Troye, tels qu'on les voyait dans un vieux temple à Rome, près du marché : c'était, dit-il, deux jeunes hommes assis, tenant chacun une lance d'un ou-

vrage fort antique, et avec cette inscription, *denates*, pour *penates* : les anciens, continue-t-il, qui n'avaient pas l'usage de la lettre *P*, se servaient de la lettre *D*.

Cicéron distingue trois ordres de dieux pénates; ceux d'une nation, ceux d'une ville, et ceux d'une maison : en ce dernier sens, les dieux pénates ne différaient pas beaucoup des dieux lares; c'étaient les dieux protecteurs du logis : on leur donna le nom de *pénates*, continue le même Cicéron, du mot *penu*, parce qu'ils veillent à ce qu'il y a de plus secret dans le domestique; ou, si l'on aime mieux, parce qu'on les mettait dans l'endroit le plus retiré de la maison : *In penitissimâ ædium parte*. Suétone raconte que dans le palais d'Auguste il y avait un grand appartement pour les dieux pénates, c'est-à-dire, pour les dieux lares; un jeune palmier étant né devant la maison de l'empereur, il le fit apporter dans la cour des dieux pénates, avec ordre qu'on eût grand soin de sa culture. Mais il faut finir par un fait bien plus important.

Il était d'abord défendu à Rome d'honorer chez soi des divinités dont la religion dominante n'admettait pas le culte. Dans la suite, les Romains plus éclairés sur les moyens d'agrandir l'état, y souffrirent, non-seulement l'introduction des dieux particuliers, mais l'autorisèrent par le gouvernement politique; puisqu'une loi des douze tables enjoignait de célébrer les sacrifices des *dieux pénates*, et de les continuer sans interruption dans chaque famille, suivant que les chefs de ces mêmes familles l'avaient prescrit.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PENSÉE.

PENSÉE. (*Art oratoire.*) La pensée en général est la représentation de quelque chose dans l'esprit, et l'expression est la représentation de la pensée par la parole.

Les pensées doivent être considérées dans l'art oratoire comme ayant deux sortes de qualités : les unes sont appelées *logiques*, parce que c'est la raison et le bon sens qui les exigent ; les autres sont des qualités de goût, parce que c'est le goût qui en décide. Celles-là sont la substance du discours, celles-ci en sont l'assaisonnement.

La première qualité logique essentielle de la pensée, c'est qu'elle soit vraie, c'est-à-dire, qu'elle représente la chose telle qu'elle est. A cette première qualité tient la justesse. Une pensée parfaitement vraie est juste. Cependant l'usage met quelque différence entre la vérité et la justesse de la pensée : la vérité signifie plus précisément la conformité de la pensée avec l'objet ; la justesse marque plus expressément l'étendue. La pensée est donc vraie quand elle représente l'objet ; et elle est juste quand elle n'a ni plus ni moins d'étendue que lui.

La seconde qualité est la clarté. Peut-être même est-ce la première ; car une pensée qui n'est pas claire n'est pas proprement une pensée. La clarté consiste dans la vue nette et distincte de l'objet qu'on se représente, et qu'on voit sans nuage, sans obscurité : c'est ce qui rend la pen-

sée nette. On le voit séparé de tous les autres objets qui l'environnent : c'est ce qui la rend distincte.

La première chose qu'on doit faire, quand il s'agit de rendre une *pensée*, est donc de la bien reconnaître, de la démêler d'avec tout ce qui n'est point elle, d'en saisir les contours et les parties. C'est à quoi se réduisent les qualités logiques des pensées ; mais, pour plaire, ce n'est pas assez d'être sans défaut, il faut avoir des grâces, et c'est le goût qui les donne. Ainsi, tout ce que les pensées peuvent avoir d'agrément dans un discours, vient de leur choix et de leur arrangement. Toutes les règles de l'élocution se réduisent à deux points, choisir et arranger. Étendons ces idées d'après l'auteur des principes de la littérature : on en trouvera les détails instructifs.

Dès qu'un sujet quelconque est proposé à l'esprit, la façon sous laquelle il s'annonce produit sur le champ quelques idées. Si l'on en considère une autre face, ce sont encore d'autres idées ; on pénètre dans l'intérieur ; ce sont toujours de nouveaux biens. Chaque mouvement de l'esprit fait éclorre de nouveaux germes : voilà la terre couverte d'une riche moisson. Mais dans cette foule de productions, tout n'est pas bon grain.

Il y a de ces pensées qui ne sont que des lueurs fausses, qui n'ont rien de réel sur quoi elles s'appuient. Il y en a d'inutiles, qui n'ont nul trait à l'objet qu'on se propose de rendre. Il y en a de triviales, aussi claires que l'eau, et insipides. Il y en a de basses, qui sont au-dessous de la dignité du sujet. Il y en a de gigantesques qui sont au-dessus : toutes productions qui doivent être mises au rebut.

Parmi celles qui doivent être employées, s'offrent d'abord les pensées communes, qui se présentent à tout homme

de sens droit, et qui paraissent naître du sujet sans nul effort. C'est la couleur foncière, le tissu de l'étoffe. Ensuite viennent les pensées qui portent en soi quelque agrément, comme la vivacité, la force, la richesse, la hardiesse, le gracieux, la finesse, la noblesse, etc.; car nous ne prétendons pas faire ici l'énumération complète de toutes les espèces de pensées qui ont de l'agrément.

La *pensée vive* est celle qui représente son objet clairement, et en peu de traits. Elle frappe l'esprit par sa clarté, et le frappe vite par sa brièveté. C'est un trait de lumière. Si les idées arrivent lentement, et par une longue suite de signes, la secousse momentanée ne peut avoir lieu. Ainsi quand on dit à Médée : Que vous reste-t-il contre tant d'ennemis? Elle répond, *moi* : voilà l'éclair. Il en est de même du mot d'Horace, *qu'il mourût.*

La *pensée forte* n'a pas le même éclat que la pensée vive, mais elle s'imprime plus profondément dans l'esprit; elle y trace l'objet avec des couleurs foncées; elle s'y grave en caractères ineffaçables. Bossuet admire les pyramides des rois d'Égypte, ces édifices faits pour braver la mort et le tems; et par un retour de sentiment, il observe que ce sont des *tombeaux* : cette pensée est forte. *La beauté s'envole avec la jeunesse*; l'idée du vol peint fortement la rapidité de la fuite.

La *pensée hardie* a des traits et des couleurs extraordinaires, qui paraissent sortir de la règle. Quand Despréaux osa écrire : *le chagrin monte en croupe et galope avec lui*, il eut besoin d'être rassuré par des exemples, et par l'approbation de ses amis. Qu'on se représente le chagrin assis derrière le cavalier, la métaphore est hardie; mais qu'on soutienne la pensée en faisant galopper ce person-

nage allégorique, c'était s'exposer aux traits de la censure.

On sent assez ce que c'est que la pensée brillante; son éclat vient le plus souvent du choc des idées :

Qu'à son gré désormais la Fortune me joue,
On me verra dormir au branle de sa roue.

« Les secousses de la Fortune renversent les empires » les plus affermis, et elles ne font que bercer le philosophe. »

L'idée riche est celle qui présente à la fois, non-seulement l'objet, mais la manière d'être de l'objet, mais d'autres objets voisins, pour faire, par la réunion des idées, une plus grande impression. *Prends ta foudre* : le seul mot *foudre* nous peint un dieu irrité, qui va attaquer son ennemi et le réduire en poudre.

Et la scène française est en proie à Pradon.

Quel homme que ce Pradon, ou plutôt quel animal féroce, qui déchire impitoyablement la scène française! elle expire sous ses coups.

La *pensée fine* ne représente l'objet qu'en partie, pour laisser le reste à deviner. On en voit l'exemple dans cette épigramme de Maucroix.

Ami, je vois beaucoup de bien
Dans le parti qu'on me propose;
Mais toutefois ne pressons rien :
Prendre femme est étrange chose;
On doit y penser mûrement.
Gens sages, en qui je me fie,
M'ont dit que c'est fait prudemment
Que d'y penser toute sa vie.

Quelquefois elle représente un objet pour un autre objet. Celui qu'on veut présenter se cache derrière l'autre:

comme quand on offre l'idée d'un livre chez l'épicier.

La *pensée poétique*, est celle qui n'est d'usage que dans la poésie, parce qu'en prose elle aurait trop d'éclat et trop d'appareil.

La *pensée naïve* sort d'elle-même du sujet, et vient se présenter à l'esprit sans être demandée.

Un boucher moribond voyant sa femme en pleurs,
Lui dit : ma femme, si je meurs,
Comme en notre métier un homme est nécessaire,
Jacques, notre garçon, serait bien ton affaire ;
C'est un fort bon enfant, sage, et que tu connais ;
Épouse-le, crois-moi, tu ne saurais mieux faire.
Hélas, dit-elle, j'y songeais.

Il y a des pensées qui se caractérisent par la nature même de l'objet. On les appelle pensées nobles, grandes, sublimes, gracieuses, tristes, etc.; selon que leur objet est noble, grand, etc.

Il y a encore une autre espèce de pensées, qui en porte le nom par excellence, sans être désignée par aucune qualité qui leur soit propre. Ce sont ordinairement des réflexions de l'auteur même, enchâssées avec art dans le sujet qu'il traite. Quelquefois c'est une maxime de morale, de politique : *Rien ne touche les peuples comme la bonté*; d'autres fois c'est une image vive. *Trois guerriers* (les Horaces) *portaient avec eux le courage des Romains.*

A toutes ces espèces de pensées répondent autant de sortes d'expressions. De même qu'il y a des pensées communes, et des pensées accompagnées d'agrément, il y a aussi des termes propres et sans agrément marqué, et des termes empruntés, qui ont la plupart un caractère de vivacité, de richesse, etc., pour représenter les pensées

tendrement leurs enfans; sans doute parce qu'ils les envisagent sous deux rapports également intéressans, et comme leurs héritiers, et comme leurs créatures : il est beau de se lier ainsi par ses propres bienfaits.

Mais que l'avarice et la dureté des *pères* est condamnable et mal entendue, puisqu'elle ne tourne qu'à leur préjudice! Leurs enfans en contractent une bassesse de sentimens, un esprit de fourberie et de mauvaise conduite qui les déshonore, et qui fait mépriser une famille entière : c'est d'ailleurs une grande sottise d'être avare, pour faire tôt ou tard des prodigues.

C'est une autre coutume fort mauvaise, quoique ordinaire chez les pères, de mettre dès le bas âge entre ses enfans des distinctions et des prééminences, qui produisent ensuite des discordes lorsqu'ils sont dans un âge plus avancé, et causent des divisions dans les familles.

Il est honteux de sacrifier des enfans à son ambition par des destinations forcées; il faut seulement tâcher de tourner de bonne heure leurs inclinations vers le genre de vie dont on a fait choix pour eux quand ils n'étaient pas encore dans l'âge de se décider; mais dès qu'un enfant a une répugnance ou un penchant bien marqué pour une autre vocation que celle qu'on lui destinait, c'est la voix du destin, il y faut céder.

On remarque presque toujours dans une nombreuse famille qu'on fait grand cas d'un des aînés, qu'il y en a un autre parmi les plus jeunes qui fait les délices du père et de la mère, et ceux qui sont entre deux se voient presque oubliés; c'est une injustice : le droit d'ainesse en est une autre. Enfin, les cadets réussissent très-rarement, ou pour mieux dire ne réussissent jamais, lorsque par

PERE.

PÈRE. (*Droit naturel.*) Relation la plus étroite qu'il y ait dans la nature. « Tu es père, dit le bramine inspiré, » ton enfant est un dépôt que le ciel t'a confié, c'est à toi » d'en prendre soin. De sa bonne ou de sa mauvaise édu- » cation dépendra le bonheur ou le malheur de tes jours : » fardeau honteux de la société, si le vice l'emporte, il » sera ton opprobre; utile à sa patrie, s'il est vertueux, il » fera l'honneur de tes vieux jours. »

On ne connaît jamais bien la joie des pères ni leurs chagrins, dit Bacon, parce qu'ils ne peuvent exprimer leurs plaisirs, et qu'ils n'osent parler de leurs peines. L'amour paternel leur rend les soins et les fatigues plus supportables; mais il rend aussi les malheurs et les pertes doublement amères; toutefois si cet état augmente les inquiétudes de la vie, il est mêlé de plaisirs indicibles, et a l'avantage d'adoucir les horreurs et l'image de la mort.

Une femme, des enfans, autant d'ôtages qu'un homme donne à la fortune. Un père de famille ne peut être méchant, ni vertueux impunément. Celui qui vit dans le célibat devient aisément indifférent sur l'avenir qui ne doit point l'intéresser; mais un père qui doit se survivre dans sa race, tient à cet avenir par des liens éternels. Aussi remarque-t-on en particulier que les pères qui ont fait la fortune ou l'élévation de leur famille, aiment plus

PEUPLE (LE).

PEUPLE (le). (*Gouvern. polit.*) Nom collectif difficile à définir, parce qu'on s'en forme des idées différentes dans les divers lieux, dans les divers tems, et selon la nature des gouvernemens.

Les Grecs et les Romains qui se connaissaient en hommes, faisaient un grand cas du peuple. Chez eux, le peuple donnait sa voix dans les élections des premiers magistrats, des généraux, et les décrets des proscriptions ou des triomphes, dans les réglemens des impôts, dans les décisions de la paix ou de la guerre, en un mot, dans toutes les affaires qui concernaient les intérêts de la patrie. Ce même peuple entrait à milliers dans les vastes théâtres de Rome et d'Athènes, dont les nôtres ne sont que des images maigres; et on le croyait capable d'applaudir ou de siffler Sophocle, Euripide, Plaute et Térence. Si nous jetons les yeux sur quelques gouvernemens modernes, nous verrons qu'en Angleterre le peuple élit ses représentans dans la chambre des communes, et que la Suède compte l'ordre des paysans dans les assemblées nationales.

Autrefois en France, le peuple était regardé comme la partie la plus utile, la plus précieuse, et par conséquent la plus respectable de la nation. Alors on croyait que le peuple pouvait occuper une place dans les états-généraux; et les parlemens ne faisaient qu'une raison de celle

du peuple et de la leur. Les idées ont changé, et même la classe des hommes faits pour composer le peuple, se rétrécit tous les jours davantage. Autrefois le *peuple* était l'état général de la nation, simplement opposé à celui des grands et des nobles. Il renfermait les laboureurs, les ouvriers, les artisans, les négocians, les financiers, les gens de lettres et les gens de loi. Mais un homme de beaucoup d'esprit, qui a publié il y a près de vingt ans une dissertation sur *la nature* du peuple, pense que ce corps de la nation se borne actuellement aux ouvriers et aux laboureurs. Rapportons ses propres réflexions sur cette matière, d'autant mieux qu'elles sont pleines d'images et de tableaux qui servent à prouver son système.

Les gens de lois, dit-il, se sont tirés de la classe du peuple, en s'ennoblissant sans le secours de l'épée : les gens de lettres, à l'exemple d'Horace, ont regardé le peuple comme profane. Il ne serait pas honnête d'appeler peuple ceux qui cultivent les beaux-arts, ni même de laisser dans la classe du peuple cette espèce d'artisans, disons mieux, d'artistes maniérés qui travaillent le luxe; des mains qui peignent *divinement* une voiture, qui montent un diamant au *parfait*, qui ajustent une mode *supérieurement*, de telles mains ne ressemblent point aux mains du peuple. Gardons-nous aussi de mêler les négocians avec le peuple; depuis qu'on peut acquérir la noblesse par le commerce, les financiers ont pris un vol si élevé, qu'ils se trouvent côte à côte des grands du royaume. Ils sont faufilés, confondus avec eux; alliés avec les nobles qu'ils pensionnent, qu'ils soutiennent, et qu'ils tirent de la misère : mais pour qu'on puisse encore mieux juger combien il serait absurde

de les confondre avec le peuple, il suffira de considérer un moment la vie des hommes de cette volée et celle du peuple.

Les financiers sont logés sous de riches plafonds; ils appellent l'or et la soie pour filer leurs vêtemens; ils respirent les parfums, cherchent l'appétit dans l'art de leurs cuisiniers; et quand le repos succède à leur oisiveté, ils s'endorment nonchalamment sur le duvet. Rien n'échappe à ces hommes riches et curieux; ni les fleurs d'Italie, ni les perroquets du Brésil, ni les toiles *peintes de* Masulipatan, ni les magots de la Chine, ni les porcelaines de Saxe, de Sèvres et du Japon. Voyez leurs palais à la ville et à la campagne, leurs habits de goût, leurs meubles élégans, leurs équipages lestes, tout cela sent-il le peuple? Cet homme qui a su brusquer la fortune par la *porte de* la finance, mange noblement en un repas la nourriture de cent familles du peuple, varie sans cesse *ses* plaisirs, réforme un vernis, perfectionne un lustre par le secours des gens du métier, arrange une fête, et donne de nouveaux noms à ses voitures. Son fils se livre aujourd'hui à un cocher fougueux pour effrayer les passans; demain il est cocher lui-même pour les faire rire.

Il ne reste donc dans la masse du *peuple* que les ouvriers et les laboureurs. Je contemple avec intérêt leur façon d'exister; je trouve que cet ouvrier habite ou sous le chaume, ou dans quelque réduit que nos villes lui abandonnent, parce qu'on a besoin de sa force. Il se lève avec le soleil, et sans regarder la fortune qui rit au-dessus de lui, il prend son habit de toutes les saisons, il fouille nos mines et nos carrières, il dessèche nos marais, il nétoie nos rues, il bâtit nos maisons, il fabrique nos meubles:

a faim arrive, tout lui est bon; le jour finit, il se couche lurement dans les bras de la fatigue.

Le laboureur, autre homme du peuple, est avant l'aurore occupé à ensemencer nos terres, à cultiver nos champs, à arroser nos jardins. Il souffre le chaud, le froid, la hauteur des grands, l'insolence des riches, le brigandage des traitans, le pillage des commis, le ravage même des bêtes fauves, qu'il n'ose écarter de ses moissons, par respect pour les plaisirs des puissans. Il est sobre, juste, fidèle, religieux, sans considérer ce qui lui en reviendra. Colas épouse Colette parce qu'il l'aime; Colette donne son lait à ses enfans, sans connaître le prix de la fraîcheur et du repos. Ils grandissent ces enfans, et Lucas ouvrant la terre devant eux, leur apprend à la cultiver. Il meurt, et leur laisse son champ à partager également; si Lucas n'était pas un homme du peuple, il le laisserait tout entier à l'aîné. Tel est le portrait des hommes qui composent ce que nous appelons *peuple* et qui forment toujours la partie la plus nombreuse et la plus nécessaire de la nation.

Qui croirait qu'on a osé avancer de nos jours cette maxime d'une politique infâme, que de tels hommes ne doivent point être à leur aise si l'on veut qu'ils soient industrieux et obéissans? Si ces prétendus politiques, ces beaux génies pleins d'humanité, voyageaient un peu, ils verraient que l'industrie n'est nulle part si activeque dans les pays où le petit peuple est à son aise, et que nulle part chaque genre d'ouvrage ne reçoit plus de perfection. Ce n'est pas que des hommes engourdis sous le poids d'une misère habituelle ne pussent s'éloigner quelque tems du travail, si toutes les impositions cessaient sur-le-champ : mais outre la différence sensible entre le changement du

peuple et l'excès de cette supposition, ce ne serait point à l'aisance qu'il faudrait attribuer ce moment de paresse, ce serait à la surcharge qui l'aurait précédée. Encore ces mêmes hommes, revenus de l'emportement d'une joie inespérée, sentiraient-ils bientôt la nécessité de travailler pour subsister ; et le désir naturel d'une meilleure subsistance les rendrait fort actifs. Au contraire, on n'a jamais vu et on ne verra jamais des hommes employer toute leur force et toute leur industrie, s'ils sont accoutumés à voir les taxes engloutir le produit des nouveaux efforts qu'ils pourraient faire ; et ils se borneraient au soutien d'une vie toujours abandonnée sans aucune espèce de regret.

A l'égard de l'obéissance, c'est une injustice de calomnier ainsi une multitude infinie d'innocens ; car les rois n'ont point de sujets plus fidèles et, si j'ose le dire, de meilleurs amis. Il y a plus d'amour public dans cet ordre peut-être, que dans tous les autres ; non point parce qu'il est pauvre, mais parce qu'il sait très-bien, malgré son ignorance, que l'autorité et la protection du prince sont l'unique gage de sa sûreté et de son bien-être ; enfin, parce qu'avec le respect naturel des petits pour les grands, avec cet attachement particulier à notre nation pour la personne de ses rois, ils n'ont point d'autres biens à espérer. Dans aucune histoire, on ne rencontre un seul trait qui prouve que l'aisance du peuple, par le travail, a nui à son obéissance.

Concluons que Henri IV avait raison de désirer que son peuple fût dans l'aisance, et d'assurer qu'il travaillerait à procurer à tout laboureur tous les moyens d'avoir l'oie grasse dans son pot. Faites passer beaucoup d'argent dans les mains du peuple, il en reflue nécessairement dans le

trésor public une quantité proportionnée que personne ne regrettera; mais lui arracher de force l'argent que son labeur et son industrie lui ont procuré, c'est priver l'état de son embonpoint et de ses ressources.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PEUPLE ROMAIN. *Plebs romana.* (*Histoire romaine.*) Tout ce qui, par l'établissement de Romulus, n'était pas sénateur ou chevalier, était peuple, *plebs*, habitant de la ville ou de la campagne, *rustica vel urbana.* Le peuple de la campagne cultivait et tenait le premier rang: d'où il arriva que, dans les commencemens de la république, les praticiens eux-mêmes, dans le sein de la paix, travaillaient à la culture des terres, parce que chacun cultivait, sans déshonneur, son propre champ, ou celui qui lui était assigné sur les terres romaines.

Une partie du peuple, qui habitait la ville, exerçait le trafic, les arts, les différens métiers; et les plus distingués d'entre eux s'appliquaient au ministère du barreau pour s'élever à la magistrature.

La populace de Rome, qu'il ne faut pas confondre avec le peuple proprement dit, *plebs*, étaient des vagabonds, sans feu ni lieu, toujours prêts à exciter des troubles et à commettre des crimes. Tite-Live nomme cette troupe vagabonde, *turba forensis*, la *troupe* du *forum*, parce qu'elle se tenait dans les places publiques, criant qu'on partageât les terres suivant la loi agraire. Cicéron l'appelle *plebs urbana*, la *populace de la ville*; et Horace, *popellum tunicatum*, la *populace à tunique*, parce qu'elle ne portait qu'une simple tunique. Pour soulager la ville de ces misérables, on les envoyait dans les champs publics;

mais une partie les quittait pour revenir à Rome. C'était-là que les séditieux, qui ne cherchent qu'à troubler l'état pour envahir les biens des gens honnêtes, ameutaient cette canaille et s'en servaient à leurs fins, comme des coquins qui n'avaient rien à perdre.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PHILOSOPHE.

PHILOSOPHE. (*Morale.*) Il n'y a rien qui coûte moins à acquérir aujourd'hui que le nom de philosophe; une vie obscure et retirée, quelques dehors de sagesse, avec un peu de lecture, suffisent pour attirer ce nom à des personnes qui s'en honorent sans le mériter.

D'autres en qui la liberté de penser tient lieu de raisonnement, se regardent comme les seuls véritables philosophes, parce qu'ils ont osé renverser les bornes sacrées posées par la religion, et qu'ils ont brisé les entraves où la foi mettait leur raison. Fiers de s'être défaits des préjugés de l'éducation en matière de religion, ils regardent avec mépris les autres comme des âmes faibles, des génies serviles, des esprits pusillanimes qui se laissent effrayer par les conséquences où conduit l'irréligion, et qui n'osant sortir un instant du cercle des vérités établies, ni marcher dans des routes nouvelles, s'endorment sous le joug de la superstition.

Mais on doit avoir une idée plus juste du philosophe, et voici le caractère que nous lui donnons.

Les autres hommes sont déterminés à agir sans mentir, ni connaître les causes qui les font mouvoir, sans même songer qu'il y en ait. Le philosophe, au contraire, démêle les causes autant qu'il est en lui, et souvent même les prévient, et se livre à elles avec connaissance : c'est une horloge qui se monte, pour ainsi dire, quelquefois elle-même. Ainsi il évite les objets qui peuvent lui causer des sentimens qui ne conviennent ni au bien-être, ni à l'être raisonnable, et cherche ceux qui peuvent exciter en lui des affections convenables à l'état où il se trouve. La raison est à l'égard du philosophe, ce que la grâce est à l'égard du chrétien. La grâce détermine le chrétien à agir; la raison détermine le philosophe.

Les autres hommes sont emportés par leurs passions, sans que les actions qu'ils font soient précédées de la réflexion : ce sont des hommes qui marchent dans les ténèbres; au lieu que le philosophe, dans ses passions mêmes, n'agit qu'après la réflexion; il marche la nuit, mais il est précédé d'un flambeau.

Le *philosophe* forme ses principes sur une infinité d'observations particulières. Le peuple adopte le principe sans penser aux observations qui l'ont produit : il croit que la maxime existe, pour ainsi dire, par elle-même; mais le philosophe prend la maxime dès sa source; il en examine l'origine; il en connaît la propre valeur, et n'en fait que l'usage qui lui convient.

La vérité n'est pas pour le philosophe une maîtresse qui corrompe son imagination et qu'il croie trouver partout; il se contente de la pouvoir démêler où il peut l'apercevoir. Il ne la confond point avec la vraisemblance; il prend pour vrai ce qui est vrai, pour faux ce qui est faux, pour

douteux ce qui est douteux, et pour vraisemblable ce qui n'est que vraisemblable. Il fait plus, et c'est ici une grande perfection du philosophe, c'est que lorsqu'il n'a point de motif propre pour juger, il sait demeurer indéterminé.

Le monde est plein de personnes d'esprit et de beaucoup d'esprit qui jugent toujours; toujours ils devinent, car c'est deviner que de juger sans sentir quand on a le motif propre du jugement. Ils ignorent la portée de l'esprit humain; ils croient qu'il peut tout connaître : ainsi ils trouvent de la honte à ne point prononcer de jugement, et s'imaginent que l'esprit consiste à juger. Le *philosophe* croit qu'il consiste à bien juger : il est plus content de lui-même, quand il a suspendu la faculté de se déterminer, que s'il s'était déterminé avant d'avoir senti le motif propre à la décision. Ainsi, il juge et parle moins, mais il juge plus sûrement et parle mieux; il n'évite point les traits vifs qui se présentent naturellement à l'esprit par un prompt assemblage d'idées qu'on est souvent étonné de voir unies. C'est dans cette prompte liaison que consiste ce que communément on appelle *esprit*; mais aussi c'est ce qu'il recherche le moins; et il préfère à ce brillant le soin de bien distinguer ses idées, d'en connaître la juste étendue et la liaison précise, et d'éviter de prendre le change en portant trop loin quelque rapport particulier que les idées ont entre elles. C'est dans ce discernement que consiste ce qu'on appelle *jugement et justesse d'esprit* : à cette justesse se joignent encore la *souplesse* et la *netteté*. Le philosophe n'est pas tellement attaché à un système, qu'il ne sente toute la force des objections. La plupart des hommes sont si fort livrés à leurs opinions, qu'ils ne prennent pas seulement la peine de pénétrer celles des autres. Le phi-

philosophe comprend le sentiment qu'il rejete, avec la même étendue et la même netteté qu'il entend celui qu'il adopte.

L'esprit philosophique est donc un esprit d'observation et de justesse, qui rapporte tout à ses véritables principes; mais ce n'est pas l'esprit seul que le philosophe cultive, il porte plus loin son attention et ses soins.

L'homme n'est point un monstre qui ne doive vivre que dans les abîmes de la mer, ou dans le fond d'une forêt : les seules nécessités de la vie lui rendent le commerce des autres nécessaire; et dans quelque état où il puisse se trouver, ses besoins et son bien-être l'engagent à vivre en société. Ainsi, la raison exige de lui qu'il connaisse, qu'il étudie et qu'il travaille à acquérir les qualités sociables.

Notre *philosophe* ne se croit pas en exil dans ce monde; il ne croit point être en pays ennemi; il veut jouir en sage économe des biens que la nature lui offre; il veut trouver du plaisir avec les autres : et pour en trouver, il en faut faire : ainsi, il cherche à convenir à ceux avec qui le hasard ou son choix le font vivre; et il trouve en même tems ce qui lui convient : c'est un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile.

La plupart des grands à qui les dissipations ne laissent pas assez de tems pour méditer, sont féroces envers ceux qu'ils ne croient pas leurs égaux. Les philosophes ordinaires qui méditent trop, ou plutôt qui méditent mal, le sont envers tout le monde; ils fuient les hommes, et les hommes les évitent. Mais notre philosophe qui sait se partager entre la retraite et le commerce des hommes, est plein d'humanité. C'est le Crémès de Térence qui sent qu'il est homme, et que la seule humanité intéresse

à la mauvaise ou à la bonne fortune de son voisin. *Homo sum, humani à me nihil alienum puto.*

Il serait inutile de remarquer ici combien le *philosophe* est jaloux de tout ce qui s'appelle *honneur* et *probité*. La société civile est, pour ainsi dire, une divinité pour lui sur la terre; il l'encense, il l'honore par la probité, par une attention exacte à ses devoirs, et par un désir sincère de n'en être pas un membre inutile ou embarrassant. Les sentimens de probité entrent autant dans la constitution mécanique du philosophe, que les lumières de l'esprit. Plus vous trouverez de raison dans un homme, plus vous trouverez en lui de probité. Au contraire, où règnent le fanatisme et la superstition, règnent les passions et l'emportement. Le tempérament du philosophe, c'est d'agir par esprit d'ordre ou par raison; comme il aime extrêmement la société, il lui importe bien plus qu'au reste des hommes, de disposer tous ses ressorts à ne produire que des effets conformes à l'idée d'honnête homme. Ne craignez pas que, parce que personne n'a les yeux sur lui, il s'abandonne à une action contraire à la probité. Non. Cette action n'est point conforme à la disposition mécanique du sage; il est pétri, pour ainsi dire, avec le levain de l'ordre et de la règle; il est rempli des idées du bien de la société civile; il en connaît les principes bien mieux que les autres hommes. Le crime trouverait en lui trop d'oppositions, il aurait trop d'idées naturelles et trop d'idées acquises à détruire. Sa faculté d'agir est, pour ainsi dire, comme une corde d'instrument de musique montée sur un certain ton; elle n'en saurait produire un contraire. Il craint de se détonner, de se désaccorder avec lui-même; et ceci me fait ressouvenir de ce que Velleius dit de Caton

d'Utique. « Il n'a jamais, dit-il, fait de bonnes actions » pour paraître les avoir faites, mais parce qu'il n'était pas » en lui de faire autrement. »

D'ailleurs dans toutes les actions que les hommes font, ils ne cherchent que leur propre satisfaction actuelle : c'est le bien ou plutôt l'attrait présent, suivant la disposition mécanique où ils se trouvent, qui les fait agir. Or, le philosophe est destiné, plus que qui que ce soit, par ses réflexions, à trouver plus d'attrait et de plaisir à vivre avec vous, à s'attirer votre confiance et votre estime, à s'acquitter des devoirs de l'amitié et de la reconnaissance. Ces sentimens sont encore nourris dans le fond de son cœur par la religion, où l'ont conduit les lumières naturelles de sa raison. Encore un coup, l'idée de malhonnête homme est autant opposée à l'idée de philosophe, que l'est l'idée de stupide; et l'expérience fait voir tous les jours que plus on a de raison et de lumières, plus on est sûr et propre pour le commerce de la vie.

Un sot, dit La Rochefoucault, n'a pas assez d'étoffe pour être bon : on ne pèche que parce que les lumières sont moins fortes que les passions; et c'est une maxime de théologie vraie en un certain sens, que tout pécheur est ignorant.

Cet amour de la société, si essentiel au philosophe, fait voir combien est véritable la remarque de l'empereur Antonin : « Que les peuples seront heureux quand les » rois seront philosophes, ou quand les philosophes se- » ront rois. »

Le *philosophe* est donc un honnête homme qui agit en tout par raison, et qui joint à un esprit de réflexion et de justesse, les mœurs et les qualités sociables. Entez un sou-

verain sur un philosophe d'une telle trempe, et vous aurez un parfait souverain.

De cette idée, il est aisé de conclure combien le sage insensible des stoïciens est éloigné de la perfection de notre philosophe : un tel philosophe est homme, et leur sage n'était qu'un fantôme. Ils rougissaient de l'humanité, et il en fait gloire; ils voulaient follement anéantir les passions, et nous élever au-dessus de notre nature par une insensibilité chimérique : pour lui, il ne prétend pas au chimérique honneur de détruire les passions, parce que cela est impossible; mais il travaille à n'en être pas tyrannisé, à les mettre à profit, et à en faire un usage raisonnable; parce que cela est possible, et que la raison le lui ordonne.

On voit encore, par tout ce que nous venons de dire, combien s'éloignent de la juste idée du philosophe, ces indolens qui, livrés à une méditation paresseuse, négligent le soin de leurs affaires temporelles, et de tout ce qui s'appelle *fortune*. Le vrai *philosophe* n'est point tourmenté par l'ambition, mais il veut avoir les commodités de la vie : il lui faut, outre le nécessaire précis, un honnête superflu nécessaire à un honnête homme, et par lequel seul on est heureux : c'est le fonds des bienséances et des agrémens. Ce sont de faux philosophes qui ont fait naître ce préjugé, que le plus exact nécessaire lui suffit, par leur indolence et par des maximes éblouissantes.

DIDEROT.

PHILOSOPHIE.

PHILOSOPHIE. (*Philosophie.*) Ce mot signifie, suivant son étymologie, l'*amour de la sagesse*. Il a toujours été assez vague, à cause des diverses significations qu'on y a attachées. Il faut faire deux choses dans cet article : 1° rapporter historiquement l'origine et les différentes acceptions de ce terme; 2° en fixer le sens par une bonne définition.

1° Ce que nous appelons aujourd'hui philosophie, s'appelait d'abord *sophie* ou *sagesse*; et l'on sait que les premiers philosophes ont été décorés du titre de *sages*. Ce nom a été dans les premiers tems ce que le nom de *bel esprit* est dans le nôtre; c'est-à-dire, qu'il a été prodigué à bien des personnes qui ne méritaient rien moins que ce titre fastueux. C'était alors l'enfance de l'esprit humain, et l'on étendait le nom de *sagesse* à tous les arts qui exerçaient le génie, ou dont la société retirait quelque avantage; mais, comme le savoir, l'érudition est la principale culture de l'esprit, et que les sciences étudiées et réduites en pratique apportent bien des commodités au genre humain, la sagesse et l'érudition furent confondues; et l'on entendit par être versé ou instruit dans la sagesse, posséder l'encyclopédie de ce qui était connu dans le siècle où l'on vivait.

Entre toutes les sciences, il y en a une qui se distingue par l'excellence de son objet; c'est celle qui traite de la

divinité, qui règle nos idées et nos sentimens à l'égard du premier Être, et qui y conforme notre culte. Cette étude étant la sagesse par excellence, a fait donner le nom de *sages* à ceux qui s'y sont appliqués, c'est-à-dire, aux théologiens et aux prêtres. L'Écriture elle-même donne aux prêtres chaldéens le nom de *sages*, sans doute parce qu'ils se l'arrogeaient, et que c'était un usage universellement reçu. C'est ce qui a eu lieu principalement chez les nations qu'on a coutume d'appeler *barbares*; il s'en fallait bien pourtant qu'on pût trouver la sagesse chez tous les dépositaires de la religion. Des superstitions ridicules, des mystères puériles, quelquefois abominables; des visions et des mensonges destinés à affermir leur autorité, et à en imposer à la populace aveugle, voilà à quoi se réduisait la sagesse des prêtres de ces tems. Les philosophes les plus distingués ont essayé de puiser à cette source: c'était le but de leurs voyages, de leur initiation aux mystères les plus célèbres; mais ils s'en sont bientôt dégoûtés, et l'idée de la sagesse n'est demeurée liée à celle de la théologie, que dans l'esprit de ses prêtres orgueilleux et de leurs imbécilles esclaves.

De sublimes génies se livrant donc à leurs méditations, ont voulu déduire des idées et des principes que la nature et la raison fournissent, une sagesse solide, un système certain et appuyé sur des fondemens inébranlables; mais s'ils ont pu secouer par ce moyen le joug des superstitions vulgaires, le reste de leur entreprise n'a pas eu le même succès. Après avoir détruit, ils n'ont pas su édifier; semblables en quelque sorte à ces conquérans qui ne laissent après eux que des ruines. De là cette foule d'opinions bizarres et contradictoires, qui a fait douter s'il restait

encore quelque sentiment ridicule dont aucun philosophe ne se fût avisé. Je ne puis m'empêcher de citer un morceau de Fontenelle, tiré de sa *dissertation* sur les anciens et sur les modernes, qui revient parfaitement à ce sujet. « Telle est notre condition, dit-il, qu'il ne nous est point » permis d'arriver tout d'un coup à rien de raisonnable » sur quelque matière que ce soit : il faut avant cela que » nous nous égarions long-tems, et que nous passions par » diverses sortes d'erreurs, et par divers degrés d'imper- » tinences. Il eût toujours dû être bien facile de s'aviser » que tout le jeu de la nature consiste dans les figures et » dans les mouvemens des corps; cependant avant que » d'en venir là, il a fallu essayer des idées de Platon, des » nombres de Pythagore, des qualités d'Aristote; et tout » cela ayant été reconnu pour faux, on a été réduit à pren- » dre le vrai système. Je dis qu'on y a été réduit, car en » vérité il n'en restait plus d'autre; et il semble qu'on » s'est défendu de le prendre aussi long-tems qu'on a pu. » Nous avons l'obligation aux anciens, de nous avoir épuisé » la plus grande partie des idées fausses qu'on se pouvait » faire; il fallait absolument payer à l'erreur et à l'igno- » rance le tribut qu'ils ont payé, et nous ne devons pas » manquer de reconnaissance envers ceux qui nous en ont » acquittés. Il en est de même sur diverses matières, où il » y a je ne sais combien de sottises que nous dirions si » elles n'avaient pas été dites, et si on ne nous les avait » pas pour ainsi dire enlevées. Cependant il y a encore » quelquefois des modernes qui s'en ressaisissent, peut- » être parce qu'elles n'ont pas été dites autant qu'il le » faut. »

Ce serait ici le lieu de tracer un abrégé des divers sen-

timens qui ont été en vogue dans la philosophie; mais les bornes de nos articles ne le permettent pas. On trouvera l'essentiel des opinions les plus fameuses dans divers autres endroits de ce dictionnaire, sous les titres auxquels elles se rapportent.

L'ignorance, la précipitation, l'orgueil, la jalousie, ont enfanté des monstres bien flétrissans pour la *philosophie*, et qui ont détourné les uns de l'étudier, ou jeté les autres dans un doute universel.

N'outrons pourtant rien. Les travers de l'esprit humain n'ont pas empêché la philosophie de recevoir des accroissemens considérables, et de tendre à la perfection dont elle est susceptible ici-bas. Les anciens ont dit d'excellentes choses, surtout sur les devoirs de la morale, et même sur ce que l'homme doit à Dieu; et s'ils n'ont pu arriver à la belle idée qu'ils se formaient de la sagesse, ils ont au moins la gloire de l'avoir conçue et d'en avoir tenté l'épreuve. Elle devint donc entre leurs mains une science pratique qui embrassait les vérités divines et humaines, c'est-à-dire, tout ce que l'entendement est capable de découvrir au sujet de la divinité, et tout ce qui peut contribuer au bonheur de la société. Dès qu'ils lui eurent donné une forme systématique, ils se mirent à l'enseigner, et l'on vit naître les écoles et les sectes; et comme pour faire mieux recevoir leurs préceptes, ils les ornaient des embellissemens de l'éloquence, celle-ci se confondait insensiblement avec la sagesse, chez les Grecs surtout, qui faisaient grand cas de l'art de bien dire, à cause de son influence sur les affaires d'état dans leurs républiques. Le nom de *sage* fut travesti en celui de *sophiste* ou *maître d'éloquence*; et cette révolution fit beaucoup dégénérer

une science qui dans son origine s'était proposée des vues bien plus nobles. On n'écouta bientôt plus les maîtres de la sagesse, pour s'instruire dans des connaissances solides et utiles à notre bien être, mais pour repaître son esprit de questions curieuses, amuser ses oreilles de périodes cadencées, et adjuger la palme au plus opiniâtre, parce qu'il demeurait maître du champ de bataille.

Le nom de *sage* était trop beau pour de pareilles gens, ou plutôt il ne convient point à l'homme : c'est l'apanage de la divinité, source éternelle et inépuisable de la vraie sagesse. Pythagore, qui s'en aperçut, substitua à cette dénomination fastueuse le titre modeste de philosophe, qui s'établit de manière qu'il a été depuis ce tems-là le seul usité. Mais les sages raisons de ce changement n'étouffèrent point l'orgueil des philosophes, qui continuèrent de vouloir passer pour les dépositaires de la vraie sagesse. Un des moyens les plus ordinaires dont ils se servirent pour se donner du relief, ce fut d'avoir une prétendue doctrine de réserve, dont ils ne faisaient part qu'à leurs disciples affidés, tandis que la foule des auditeurs était repue d'instructions vagues. Les philosophes avaient sans doute pris cette idée et cette méthode des prêtres, qui n'initiaient à la connaissance de leurs mystères qu'après de longues épreuves; mais les secrets des uns et des autres ne valaient pas la peine qu'on se donnait pour y arriver.

Dans les ouvrages philosophiques de l'antiquité, qui nous ont été conservés, quoiqu'il y règne bien des défauts, et surtout celui d'une bonne méthode, on découvre pourtant des semences de la plupart des découvertes modernes. Les matières qui n'avaient pas besoin du secours des observations et des instrumens, comme le sont celles de la

morale, ont été poussées aussi loin que la raison pouvait les conduire. Pour la physique, il n'est pas surprenant que, favorisée des secours que les derniers siècles ont fournis, elle surpasse aujourd'hui de beaucoup celle des anciens. On doit plutôt s'étonner que ceux-ci aient si bien deviné en bien des cas où ils ne pouvaient voir ce que nous voyons à présent. On en doit dire autant de la médecine et des mathématiques; comme ces sciences sont composées d'un nombre infini de vues, et qu'elles dépendent beaucoup des expériences, que le hasard seul fait naître, et qu'il n'amène pas à point nommé, il est évident que les physiciens, les médecins et mathématiciens doivent être naturellement plus habiles que les anciens.

Le nom de *philosophie* demeura toujours vague, et comprit dans sa vaste enceinte, outre la connaissance des choses divines et humaines, celle des lois, de la médecine, et même des diverses branches de l'érudition, comme la grammaire, la rhétorique, la critique, sans en excepter l'histoire et la poésie. Bien plus, il passa dans l'Eglise; le christianisme fut appelé la *philosophie sainte*; les docteurs de la religion qui en enseignaient les vérités, les ascètes qui en pratiquaient les austérités, furent qualifiés de philosophes.

Les divisions d'une science conçue dans une telle généralité, furent fort arbitraires. La plus ancienne et la plus reçue a été celle qui rapporte la philosophie à la considération de Dieu et à celle de l'homme.

Aristote en introduisit une nouvelle; la voici : *Tria genera sunt theoreticarum scientiarum, mathematica, physica, theologica.* Un passage de Sénèque indiquera celle de quelques autres sectes. *Stoici vero* philosophiæ

tres partes esse dixerunt, moralem, naturalem, et rationalem : prima componit animum, secunda rerum naturam scrutatur, tertia proprietatis verborum exigit et structuram et argumentationes, ne pro veris falsa subrepant. Epicurei duas partes philosophiæ *putaverunt esse, naturalem atque moralem; rationalem removerunt. Deinde cum ipsis rebus cogerentur ambigua secernere, falsa sub specie veri latentia coarguere, ipsi quoque locum, quem de judicio et regula appellant, alio nomine rationalem induxerunt : sed eam accessionem esse naturalis partis existimant.... Cyrenaici naturalia cum rationalibus sustulerunt, et contenti fuerunt moralibus, etc.* (Seneca, *epist.* 89.)

Les écoles ont adopté la division de la *philosophie* en quatre parties : logique, métaphysique, physique et morale.

2° Il est tems de passer au second point de cet article, où il s'agit de fixer le sens du nom de la philosophie, et d'en donner une bonne définition. Philosopher, c'est donner la raison des choses, ou du moins la chercher; car tant qu'on se borne à voir et à rapporter ce qu'on voit, on n'est qu'historien. Quand on calcule et mesure les proportions des choses, leurs grandeurs, leurs valeurs, on est mathématicien; mais celui qui s'arrête à découvrir la raison qui fait que les choses sont, et qu'elles sont plutôt ainsi, que d'une autre manière, c'est le philosophe proprement dit.

Cela posé, la définition que Wolf a donnée de la philosophie, me paraît renfermer dans sa brièveté tout ce qui caractérise cette science. C'est, selon lui, *la science des possibles en tant que possibles.* C'est une science, car

elle démontre ce qu'elle avance. C'est la science des possibles, car son but est de rendre raison de tout ce qui est, et de tout ce qui peut être dans toutes les choses qui arrivent; le contraire pourrait arriver. Je hais un tel, je pourrais l'aimer. Un corps occupe une certaine place dans l'univers, il pourrait en occuper une autre; mais ces différens possibles ne pouvant être à la fois, il y a donc une raison qui détermine l'un à être plutôt que l'autre; et c'est cette raison que le philosophe cherche et assigne.

Cette définition embrasse le présent, le passé, et l'avenir, et ce qui n'a jamais existé et n'existera jamais, comme sont toutes les idées universelles et les abstractions. Une telle science est une véritable encyclopédie; tout y est lié, tout en dépend. C'est ce que les anciens ont senti, lorsqu'ils ont appliqué le nom de *philosophie*, comme nous l'avons vu ci-dessus, à toutes sortes de sciences et d'arts, mais ils ne justifiaient pas l'influence universelle de cette science sur toutes les autres. Elle ne saurait être mise dans un plus grand jour que par la définition de Wolf. Les possibles comprennent les objets de tout ce qui peut occuper l'esprit ou l'industrie des hommes : aussi toutes les sciences, tous les arts ont-ils leur philosophie. La chose est claire : tout se fait en jurisprudence, en médecine, en politique, tout se fait, ou du moins tout doit se faire par quelque raison. Découvrir ces raisons et les assigner, c'est donc donner la philosophie des sciences susdites; de même l'architecte, le peintre, le sculpteur, je dis plus, un simple fendeur de bois, a ses raisons de faire ce qu'il fait, comme il le fait, et non autrement. Il est vrai, que la plupart de ces gens travaillent par routine, et emploient leurs instrumens sans sentir quelle en est la mécanique, et

la proportion avec les ouvrages qu'ils exécutent; mais il n'en est pas moins certain que chaque instrument a sa raison, et que s'il était fait autrement, l'ouvrage ne réussirait pas. Il n'y a que le philosophe qui fasse ces découvertes, et qui soit en état de prouver que les choses sont comme elles doivent être, ou de les rectifier lorsqu'elles en sont susceptibles, en indiquant la raison des changemens qu'il veut y apporter.

Les objets de la *philosophie* sont les mêmes que ceux de nos connaissances en général, et forment la division naturelle de cette science. Ils se réduisent à trois principaux, *Dieu*, *l'âme*, et *la matière*. A ces trois objets répondent trois parties principales de la philosophie. La première, c'est la *théologie naturelle*, ou la science des possibles à l'égard de Dieu. Les *possibles* à l'égard de Dieu, c'est ce qu'on peut concevoir en lui et par lui. Il en est de même des définitions des *possibles* à l'égard de l'âme et du corps. La seconde, c'est la *psychologie* qui concerne les possibles à l'égard de l'âme. La troisième est la physique qui concerne les possibles à l'égard des corps.

Cette division génerale souffre ensuite des subdivisions particulières; voici la manière dont Wolf les amène.

Lorsque nous réfléchissons sur nous-mêmes, nous nous convainquons qu'il y a en nous une faculté de former des idées des choses possibles, et nous nommons cette faculté l'*entendement*; mais il n'est pas aisé de connaître jusqu'où cette faculté s'étend, ni comment on doit s'en servir, pour en découvrir, par nos propres méditations, des vérités inconnues pour nous, et pour juger avec exactitude de celles que d'autres ont déjà découvertes. Notre première occupation doit donc être de rechercher quelles sont les

forces de l'entendement humain, et quel est leur légitime usage dans la connaissance de la vérité : la partie de la philosophie, où l'on trouve cette matière, s'appelle *logique* ou *l'art de penser*.

Entre toutes les choses possibles, il faut, de toute nécessité, qu'il y ait un être subsistant par lui-même ; autrement il y aurait des choses possibles, de la possibilité desquelles on ne pourrait rendre raison, ce qui ne saurait se dire. Or, cet être, subsistant par lui-même, est ce que nous appelons *Dieu*. Les autres êtres, qui ont la raison de leur existence dans cet être subsistant par lui-même, ont le nom de *créatures* ; mais comme la philosophie doit rendre raison de la possibilité des choses, il convient de faire précéder la doctrine qui traite de Dieu à celle qui traite des créatures : j'avoue pourtant qu'on doit déjà avoir une connaissance générale des créatures ; mais on n'a pas besoin de la puiser dans la philosophie, parce qu'on l'acquiert dès l'enfance par une expérience continuelle. La partie donc de la *philosophie*, où l'on traite de Dieu et de l'origine des créatures, qui est en lui, s'appelle *théologie naturelle*, ou *doctrine de Dieu*.

Les créatures manifestent leur activité, ou par le mouvement, ou par la pensée. Celles-là sont des corps, celles-ci sont des esprits. Puis donc que la philosophie s'applique à donner de tout des raisons suffisantes, elle doit aussi examiner les forces ou les opérations de ces êtres, qui agissent ou par le mouvement, ou par la pensée. La philosophie nous montre donc ce qui peut arriver dans le monde par les forces des corps et par la puissance des esprits. On nomme *pneumatologie* ou *doctrine des esprits*, la partie de la philosophie, où l'on explique ce que peu-

vent effectuer les esprits ; et l'on appelle *physique* ou *doctrine de la nature* cette autre partie où l'on montre ce qui est possible en vertu des forces des corps.

L'être qui pense en nous s'appelle *âme*; or, comme cette âme est du nombre des esprits, et qu'elle a, outre l'entendement; une volonté qui est cause de bien des événemens, il faut encore que la *philosophie* développe ce qui peut arriver en conséquence de cette volonté : c'est à quoi l'on doit rapporter ce que l'on enseigne du droit de la nature, de la morale et de la politique.

Mais comme tous les êtres, soit corps, ou esprits, ou âmes, se ressemblent à quelques égards, il faut rechercher aussi ce qui peut convenir généralement à tous les êtres, et en quoi consiste leur différence générale. On nomme *onthologie*, ou *science fondamentale*, cette partie de la philosophie qui renferme la connaissance générale de tous les êtres; cette science fondamentale, la doctrine des esprits et la théologie naturelle, composent ce qui s'appelle *métaphysique*, ou *science principale*.

Nous ne nous contentons pas de pousser nos connaissances jusqu'à savoir par quelles forces se produisent certains effets de la nature, nous allons plus loin, et nous mesurons, avec la dernière exactitude, les degrés des forces et des effets, afin qu'il paraisse visiblement que certaine force peut produire certains effets. Par exemple, il y a bien des gens qui se contentent de savoir que l'air comprimé avec force dans une fontaine artificielle, porte l'eau jusqu'à une hauteur extraordinaire ; mais d'autres plus curieux font des efforts pour découvrir de combien s'accroît la force de l'air, lorsque, par la compression, il n'occupe que la moitié, le tiers ou le quart de l'espace

qu'il remplissait auparavant, et de combien de pieds il fait monter l'eau chaque fois : c'est pousser nos connaissances à leur plus haut degré, que de savoir mesurer tout ce qui a une grandeur, et c'est dans cette vue qu'on a inventé les mathématiques.

Le véritable ordre dans lequel les parties de la philosophie doivent être rangées, c'est de faire précéder celles qui contiennent les principes, dont la connaissance est nécessaire pour l'intelligence et la démonstration des suivantes ; c'est à cet ordre que Wolf s'est religieusement conformé, comme il paraît par ce que je viens d'extraire de lui.

On peut encore diviser la philosophie en deux branches, et la considérer sous deux rapports ; elle est théorique ou pratique.

La *philosophie théorique* ou spéculative se repose dans une pure et simple contemplation des choses ; elle ne va pas plus loin.

La *philosophie pratique* est celle qui donne des règles pour opérer sur son objet : elle est de deux sortes par rapport aux deux espèces d'actions humaines qu'elle se propose de diriger : ces deux espèces sont la logique et la morale ; la logique dirige les opérations de l'entendement, et la morale les opérations de la volonté. Les autres parties de la philosophie sont purement spéculatives.

La philosophie se prend aussi fort ordinairement pour la doctrine particulière ou pour les systèmes inventés par des philosophes de nom, qui ont eu des sectateurs. La philosophie ainsi envisagée s'est divisée en un nombre infini de sectes, tant anciennes que modernes ; tels sont les platoniciens, les péripatéticiens, les épicuriens, les stoï-

ciens, les pythagoriciens, les pyrrhoniens et les académieiens; et tels sont de nos jours les cartésiens, les newtoniens.

La philosophie se prend encore pour une certaine manière de philosopher, ou pour certains principes sur lesquels roulent toutes les recherches que l'on fait par leur moyen : en ce sens l'on dit philosophie corpusculaire, philosophie mécanique, philosophie expérimentale.

Telle est la saine notion de la philosophie, son but est la certitude, et tous ses pas y tendent par la voie de la démonstration. Ce qui caractérise donc le philosophe et le distingue du vulgaire, c'est qu'il n'admet rien sans preuve, qu'il n'acquiesce point à des notions trompeuses, et qu'il expose exactement les limites du certain, du probable et du honteux. Il ne se paie point de mots et n'explique rien par des qualités occultes, qui ne sont autre chose que l'effet même transformé en cause; il aime beaucoup mieux faire l'aveu de son ignorance, toutes les fois que le raisonnement et l'expérience ne sauraient le conduire à la véritable raison des choses.

La *philosophie* est une science encore très-imparfaite, et qui ne sera jamais complète; car qui est-ce qui pourra rendre raison de tous les possibles? L'être, qui a tout fait par poids et par mesure, est le seul qui ait une connaissance philosophique, mathématique et parfaite de ses ouvrages; mais l'homme n'en est pas moins louable d'étudier le grand livre de la nature, et d'y chercher des preuves de la sagesse et de toutes les perfections de son Auteur : la société retire aussi de grands avantages des recherches philosophiques qui ont occasionné et perfectionné plusieurs découvertes utiles au genre humain.

Le plus grand philosophe est celui qui rend raison du plus grand nombre de choses; voilà son rang assigné avec précision : l'érudition par ce moyen n'est plus confondue avec la philosophie. La connaissance des faits est sans contredit utile; elle est même un préalable essentiel à leur explication; mais être philosophe, ce n'est pas simplement avoir beaucoup vu et beaucoup lu, ce n'est pas aussi posséder l'histoire de la philosophie, des sciences et des arts, tout cela ne forme souvent qu'un chaos indigeste; mais être philosophe, c'est avoir des principes solides, et sur-tout une bonne méthode pour rendre raison de ces faits et en tirer de légitimes conséquences.

Deux obstacles principaux ont retardé long-tems les progrès de la *philosophie*, l'autorité et l'esprit systématique.

Un vrai philosophe ne voit point par les yeux d'autrui; il ne se rend qu'à la conviction qui naît de l'évidence. Il est assez difficile de comprendre comment il se peut faire que des gens qui ont de l'esprit, aiment mieux se servir de l'esprit des autres dans la recherche de la vérité, que de celui que Dieu leur a donné. Il y a, sans doute, infiniment plus de plaisir et plus d'honneur à se conduire par ses yeux que par ceux des autres, et un homme qui a de bons yeux ne s'avisa jamais de les fermer ou de se les arracher, dans l'espérance d'avoir un conducteur; c'est cependant un usage assez universel : le père Mallebranche en rapporte diverses raisons.

1° La paresse naturelle des hommes, qui ne veulent pas se donner la peine de méditer.

2° L'incapacité de méditer, dans laquelle on est tombé, pour ne s'être pas appliqué dès sa jeunesse, lorsque les

fibres du cerveau étaient capables de toutes sortes d'inflexions.

3° Le peu d'amour qu'on a pour les vérités abstraites, qui sont le fondement de tout ce qu'on peut connaître ici-bas.

4° La sotte vanité qui nous fait souhaiter d'être estimés savans ; car on appelle *savans* ceux qui ont plus de lecture : la connaissance des opinions est bien plus d'usage pour la conversation et pour étourdir les esprits du commun, que la connaissance de la vraie *philosophie*, qui est le fruit de la réflexion.

5° L'admiration excessive dont on est prévenu pour les anciens, qui fait qu'on s'imagine qu'ils ont été plus éclairés que nous ne pouvons l'être, et qu'il n'y a rien à faire où ils n'ont pas réussi.

6° Un je ne sais quel respect, mêlé d'une sotte curiosité, qui fait qu'on admire davantage les choses les plus éloignées de nous, les choses les plus vieilles, celles qui viennent de plus loin, et même les livres les plus obscurs : ainsi, on estimait autrefois Héraclite pour son obscurité. On recherche les médailles anciennes, quoique rongées de la rouille, et on garde avec grand soin la lanterne et la pantouffle de quelques anciens : leur antiquité fait leur prix. Des gens s'appliquent à la lecture des rabbins, parce qu'ils ont écrit dans une langue étrangère, très-corrompue et très-obscure. On estime davantage les opinions les plus vieilles, parce qu'elles sont les plus éloignées de nous; et sans doute si Nembrot avait écrit l'histoire de son règne, toute la politique la plus fine, et même toutes les autres sciences y seraient contenues; de même que quelques-uns trouvent qu'Homère et Virgile avaient une

connaissance parfaite de la nature. Il faut respecter l'antiquité, dit-on; quoi! Aristote, Platon, Épicure, ces grands hommes se seraient trompés? On ne considère pas qu'Aristote, Platon, Épicure étaient des hommes comme nous, et de même espèce que nous; et de plus, qu'au tems où nous sommes, le monde est âgé de plus de deux mille ans; qu'il a plus d'expérience, qu'il doit être plus éclairé; et que c'est la vieillesse du monde et l'expérience qui font découvrir la vérité.

Un bon esprit cultivé et de notre siècle, dit Fontenelle, est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédens; ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tout ce tems-là : ainsi, cet homme qui a vécu depuis le commencement du monde jusqu'à présent, a eu son enfance, où il ne s'est occupé que des besoins les plus pressans de la vie; sa jeunesse, où il a assez bien réussi aux choses d'imagination, telles que la poésie et l'éloquence, et où même il a commencé à raisonner, mais avec moins de solidité que de feu; il est maintenant dans l'âge de virilité, où il raisonne avec plus de force et plus de lumière que jamais. Cet homme même, à proprement parler, n'aura point de vieillesse, il sera toujours également capable des choses auxquelles sa jeunesse était propre, et il le sera toujours de plus en plus de celles qui conviennent à l'âge de virilité, c'est-à-dire, pour quitter l'allégorie, les hommes ne dégénèrent jamais, et les vues saines de tous les bons esprits, qui se succéderont, s'ajouteront toujours les unes aux autres.

Ces réflexions solides et judicieuses devraient bien nous guérir des préjugés ridicules que nous avons pris en faveur des anciens. Si notre raison, soutenue de la vanité,

qui nous est si naturelle, n'est pas capable de nous ôter une humilité si mal entendue, comme si en qualité d'hommes nous n'avions pas droit de prétendre à une aussi grande perfection; l'expérience du moins sera assez forte pour nous convaincre que rien n'a tant arrêté le progrès des choses, et rien n'a tant borné les esprits, que cette admiration excessive des anciens. Parce qu'on s'était dévoué à l'autorité d'Aristote, dit Fontenelle, et qu'on ne recherchait la vérité que dans ses écrits énigmatiques, et jamais dans la nature, non-seulement la *philosophie* n'avançait en aucune façon, mais elle était tombée dans un abîme de galimatias et d'idées inintelligibles, d'où l'on a eu toutes les peines du monde à la retirer. Aristote n'a jamais fait un vrai philosophe, mais il en a beaucoup étouffé qui le fussent devenus, s'il eût été permis. Et le mal est qu'une fantaisie de cette espèce une fois établie parmi les hommes, en voilà pour long-tems; on sera des siècles entiers à en revenir, même après qu'on en aura connu le ridicule. Si l'on allait s'entêter un jour de Descartes, et le mettre à la place d'Aristote, ce serait à peu près le même inconvénient.

Si ce respect outré pour l'antiquité a une si mauvaise influence, combien devient-il encore plus contagieux pour les commentateurs des anciens? Quelles beautés, dit l'auteur ingénieux que nous venons de citer, ne se tiendraient heureuses d'inspirer à leurs amans une passion aussi vive et aussi tendre que celle qu'un Grec ou un Latin inspire à son respectueux interprète? Si l'on commente Aristote, *c'est le génie de la nature*; si l'on écrit sur Platon, *c'est le divin Platon*. On ne commente guère les ouvrages des hommes tout court; ce sont toujours les

ouvrages d'hommes tout divins, d'hommes qui ont été l'admiration de leur siècle. Il en est de même de la matière qu'on traite, c'est toujours la plus belle, la plus relevée, celle qu'il est le plus nécessaire de savoir. Mais depuis qu'il y a eu des Descartes, des Newton, des Leibnitz et des Wolf, depuis qu'on a allié les mathématiques à la philosophie, la manière de raisonner s'est extrêmement perfectionnée.

7° L'esprit systématique ne nuit pas moins au progrès de la vérité : par esprit systématique, je n'entends pas celui qui lie les vérités entre elles, pour former des démonstrations, ce qui n'est autre chose que le véritable esprit philosophique, mais je désigne celui qui bâtit des plans, et forme des systèmes de l'univers, auxquels il veut ensuite ajuster, de gré ou de force, les phénomènes. On trouvera quantité de bonnes réflexions là-dessus dans le second tome de l'*histoire du ciel*, par l'abbé Pluche. Il les a pourtant un peu trop poussées, et il lui serait difficile de répondre à certains critiques. Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus louable que le parti qu'a pris l'académie des sciences, de voir, d'observer, de consigner dans ses registres les observations et les expériences, et de laisser à la postérité le soin de faire un système complet, lorsqu'il y aura assez de matériaux pour cela; mais ce tems est encore bien éloigné, si tant est qu'il arrive jamais.

Ce qui rend donc l'esprit systématique si contraire au progrès de la vérité, c'est qu'il n'est plus possible de détromper ceux qui ont imaginé un système qui a quelque vraisemblance. Ils conservent et retiennent très-chèrement toutes les choses qui peuvent servir en quelque

manière à le confirmer; et au contraire ils n'aperçoivent presque pas toutes les objections qui lui sont opposées, ou bien ils s'en défont par quelque distinction frivole. Ils se plaisent intérieurement dans la vue de leur ouvrage et de l'estime qu'ils espèrent en recevoir. Ils ne s'appliquent qu'à considérer l'image de la vérité que portent leurs opinions vraisemblables. Ils arrêtent cette image fixe devant leurs yeux, mais ils ne regardent jamais d'une vue arrêtée les autres faces de leurs sentimens, lesquelles leur en découvriraient la fausseté.

Ajoutez à cela les préjugés et les passions. Les préjugés occupent une partie de l'esprit et en infectent tout le reste. Les passions confondent les idées en mille manières, et nous font presque toujours voir dans les objets tout ce que nous désirons d'y trouver : la passion même que nous avons pour la vérité nous trompe quelquefois, lorsqu'elle est trop ardente. (*Mallebranche.*)

DIDEROT.

PHILOSOPHIQUE (ESPRIT).

PHILOSOPHIQUE (ESPRIT). (*Morale.*) L'esprit philosophique est un don de la nature perfectionné par le travail, par l'art et par l'habitude, pour juger sainement de toutes choses. Quand on possède cet esprit supérieurement, il produit une intelligence merveilleuse, la force du raisonnement, un goût sûr et réfléchi de ce qu'il y a de bon ou de mauvais dans le monde; c'est la règle du vrai et du beau. Il n'y a rien d'estimable dans les différens ouvrages qui sortent de la main des hommes, que ce qui est animé de cet esprit. De lui dépend en particulier la gloire des belles-lettres; cependant comme il est le partage de bien peu de savans, il n'est ni possible, ni nécessaire pour le succès des lettres, qu'un talent si rare se trouve dans tous ceux qui les cultivent. Il suffit à une nation que certains grands esprits le possèdent éminemment, et que la supériorité de leurs lumières les rendent les arbitres du goût, les oracles de la critique, les dispensateurs de la gloire littéraire. L'esprit philosophique résidant avec éclat dans ce petit nombre de gens, il reprendra, pour ainsi dire, ses influences sur tout le corps de l'état, sur tous les ouvrages de l'esprit ou de la main, et principalement sur ceux de littérature. Qu'on bannisse les arts et les sciences, on bannira cet esprit philosophique qui les produit; dès-lors on ne verra plus personne capable d'enfan-

ter l'excellence; et les lettres avilies languiront dans l'obscurité.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PHYSIONOMIE.

PHYSIONOMIE. (*Morale.*) C'est l'expression du caractère; elle est encore celle du tempérament. Une sotte physionomie est celle qui n'exprime que la complexion, comme un tempérament robuste, etc. Mais il ne faut jamais juger sur la physionomie. Il y a tant de traits mêlés sur le visage et le maintien des hommes, que cela peut souvent se confondre; sans parler des accidens qui défigurent les traits naturels, et qui empêchent que l'âme ne se manifeste, comme la petite vérole, la maigreur, etc.

On pourrait plutôt conjecturer sur le caractère des hommes par l'agrément qu'ils attachent à de certaines figures qui répondent à leurs passions; mais encore s'y tromperait-on.

DIDEROT.

PHYSIONOMIE. (*Science imaginaire.*) Je pourrais bien m'étendre sur cet art prétendu, qui enseigne à connaître l'humeur, le tempérament et le caractère des hommes par les traits de leur visage; mais Buffon a dit tout ce qu'on peut penser de mieux sur cette science ridicule, dans les deux seules réflexions suivantes.

Il est permis de juger à quelques égards de ce qui se passe dans l'intérieur des hommes par leurs actions, et connaître à l'inspection des changemens du visage la situation actuelle de l'âme; mais comme l'âme n'a point de forme qui puisse être relative à aucune forme matérielle, on ne peut pas la juger par la figure du corps, ou par la forme du visage. Un corps mal fait peut renfermer une fort belle âme, et l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage; car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, ils n'ont aucune analogie sur laquelle on puisse seulement fonder des conjectures raisonnables.

Les anciens cependant étaient fort attachés à cette espèce de préjugé, et dans tous les tems il y a eu des hommes qui ont voulu faire une science divinatoire de leurs prétendues connaissances en physionomie; mais il est bien évident qu'elles ne peuvent s'étendre qu'à deviner ordinairement les mouvemens de l'âme par ceux des yeux, du visage et du corps; mais la forme du nez, de la bouche et des autres traits, ne fait pas plus à la forme de l'âme, au naturel de la personne, que la grandeur ou la grosseur des membres fait à la pensée. Un homme en sera-t-il moins sage, parce qu'il aura des yeux petits et la bouche grande? Il faut donc avouer que tout ce que nous ont dit les physionomistes est destitué de tout fondement, et que rien n'est plus chimérique que les inductions qu'ils ont voulu tirer de leurs prétendues observations métoposcopiques. (*Hist. nat. de l'homme.*)

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PHYSIQUE.

PHYSIQUE. (*Philosophie. Science de la nature.*) Cette science que l'on appelle aussi quelquefois *philosophie naturelle*, est la science des propriétés des corps naturels, de leurs phénomènes et de leurs effets, comme de leurs différentes affections, mouvemens, etc.

On fait remonter l'origine de la physique aux Grecs et même aux Barbares, c'est-à-dire aux brachmanes, aux mages, aux prêtres égyptiens.

De ceux-ci elle passa aux sages de la Grèce, particulièrement à Thalès, que l'on dit avoir été le premier qui se soit appliqué, parmi les Grecs, à l'étude de la nature.

De là elle se communiqua aux écoles de Pythagore, de Platon, des péripatéticiens, qui la répandirent en Italie, et de là par tout le reste de l'Europe. Cependant les druides, les bardes, etc., avaient aussi une physique qui leur était propre.

On peut voir dans le *système figuré* qui est à la suite du discours préliminaire de cet ouvrage, et dans l'explication détaillée de ce système, les différentes divisions et branches de la physique. Pour ne point nous répéter, nous y renvoyons le lecteur.

Par rapport à la manière dont on a traité la physique, et aux personnes qui l'ont cultivée, on peut diviser cette science en *physique symbolique*, qui ne consistait qu'en symboles; telle était celle des anciens Égyptiens, pytha-

goriciens et platoniciens, qui exposaient les propriétés des corps naturels sous des caractères arithmétiques, géométriques et hiéroglyphiques.

La *physique péripatéticienne*, ou celle des sectateurs d'Aristote, qui expliquait la nature des choses par la matière, la forme et la privation, par les qualités élémentaires et occultes, les sympathies, les antipathies, etc.

La *physique expérimentale*, qui cherche à découvrir les raisons et la nature des choses par le moyen des expériences, comme celles de la chimie, de l'hydrostatique, de la pneumatique, de l'optique, etc.

La *physique mécanique et corpusculaire*, qui se propose de rendre raison des phénomènes de la nature, en n'employant point d'autres principes que la matière, le mouvement, la structure, la figure des corps et de leurs parties; le tout conformément aux lois de la nature et du mécanisme bien constatées.

La physique, dit Muschenbroeck, a trois sortes d'objets, qui sont le corps, l'espace ou le vide, et le mouvement. Nous appelons *corps* tout ce que nous touchons avec la main, et tout ce qui souffre quelque résistance lorsqu'on le presse. Nous donnons le nom d'*espace* ou de *vide* à toute cette étendue de l'univers dans laquelle les corps se meuvent librement. Le *mouvement* est le transport d'un corps d'une partie de l'espace dans un autre.

On appelle *phénomènes* tout ce que nous découvrons dans les corps à l'aide de nos sens. Ces phénomènes regardent la situation, le mouvement, le changement et l'effet.

Tout changement que nous voyons survenir aux corps, n'arrive que par le moyen du mouvement; il suffit d'y

ire quelque attention, pour en être entièrement con-aincu. Un morceau de bois, quelque dur qu'il puisse tre, devient vieux avec le tems; il se fend, il se dessèche, l dépérit, et tombe enfin en poussière, quoiqu'il soit oujours resté dans la même place sans aucun mouvement; e changement est arrivé parce que l'air ou les parties du eu ont continuellement environné ce bois, et s'y sont ntroduits. Une boule de cire serrée et comprimée des leux côtés, devient plate et change de figure, parce que es parties étant pressées et enfoncées, sont par conséquent mises en mouvement et hors de leur place. On peut faire voir aussi de quelle manière un changement peut arriver lorsque le mouvement vient à s'arrêter. Cela paraît dans un verre rempli d'eau trouble mêlée de boue; cette eau reste trouble aussi long-tems qu'on la tient en mouvement; mais dès qu'on la laisse reposer pendant quelque tems, toutes les petites parties de cette boue n'étant plus soutenues par celles de l'eau, tomberont par leur propre poids au fond du verre, et se sépareront de l'eau qui restera fort claire. Le mouvement est donc un des principaux objets de la *physique*.

On a observé que tous les corps se meuvent selon certaines lois ou règles, quelle que puisse être la cause qui les met en mouvement. Toutes les plantes et tous les animaux ne se produisent que par le moyen de leurs semences, et cela toujours de la même manière, et selon les mêmes lois. Les corps qui se choquent, ou se communiquent réciproquement leurs forces, ou les font diminuer, ou perdre entièrement, selon des lois constantes.

On n'a encore découvert qu'un petit nombre de lois dans la physique, parce qu'on n'a pas fait beaucoup de

progrès dans cette science durant les siècles précédens. Il est par conséquent de notre devoir de faire une recherche exacte de ces lois autant qu'il est possible. Pour cet effet nous devons observer avec soin toutes sortes de corps terrestres, les examiner ensuite, et y faire toutes les recherches et les remarques dont nous sommes capables.

On range tous les corps terrestres dans quatre différentes classes, qui sont celle des animaux, celle des végétaux, celle des fossilès, et celle des corps de l'atmosphère. Chacun de ces genres se partage encore en diverses espèces; et celles-ci se distribuent aussi en diverses autres moins étendues que les premières. Après avoir commencé à rassembler les corps, et les avoir rangés selon leurs genres et leurs espèces, on a trouvé que le nombre de chacun de ces genres était fort grand; de sorte que la *physique* est inépuisable.

La première chose que nous devons faire, c'est d'examiner tous les corps, et de mettre tout en œuvre pour tâcher de connaître toutes les propriétés de chacun d'eux en particulier; nous pourrons ensuite établir d'abord les lois communes, selon lesquelles nous remarquerons qu'il a plu au Tout-Puissant d'entretenir et de faire opérer tout ce qu'il a créé lui-même. Nous ne devons pas trop nous précipiter dans cette occasion, en tirant d'abord des conclusions générales de quelques observations particulières que nous pourrions avoir faites; mais il vaut mieux n'aller ici que lentement et travailler beaucoup à faire des recherches et des découvertes. Quand on examine tout avec exactitude, on trouve qu'il y a beaucoup plus de lois particulières que de lois générales.

C'est pourquoi on doit prier tous les véritables amateurs

de la nature de rechercher et d'examiner avec soin et avec la dernière exactitude toutes sortes de corps, afin que les hommes puissent parvenir, un jour ou l'autre, à une plus parfaite connaissance des lois de la nature. Il est entièrement impossible de parvenir à ce point, sans recueillir les remarques et les découvertes des savans, et sans recourir en même tems à de nouvelles expériences. (Musch. *Essai de physique, parag. 3 et suivans.*)

Un des grands écueils de la *physique* est la manie de tout expliquer. Pour montrer combien on doit se défier des explica tions, même les plus plausibles, je supposerai un exemple. Supposons que la neige tombe en été et la grêle en hiver (on sait que c'est tout le contraire), et imaginons qu'on entreprenne d'en rendre raison; on dira : la neige tombe en été, parce que les particules des vapeurs dont elle est formée n'ont pas le tems de se congeler entièrement avant d'arriver à terre, la chaleur de l'air que nous respirons empêchant cette congélation; au contraire, en hiver l'air qui est proche de la terre étant très-froid, congèle et durcit ces parties; c'est ce qui forme la grêle. Voilà une explication dont tout le monde serait satisfait et qui passerait pour démonstrative. Cependant le fait est faux. Osons après cela expliquer les phénomènes de la nature. Supposons encore que le baromètre hausse avant la pluie (on sait que c'est le contraire); cependant on l'expliquerait très-bien; car on dirait que, avant la pluie, les vapeurs dont l'air est chargé le rendent plus pesant, et par conséquent doivent faire hausser le baromètre.

Mais si la retenue et la circonspection doivent être un des principaux caractères du physicien, la patience et le courage doivent, d'un côté, le soutenir dans son travail

En quelque matière que ce soit, on ne doit pas trop se hâter d'élever entre la nature et l'esprit humain un mur de séparation ; en nous méfiant de notre industrie, gardons-nous de nous en méfier avec excès. Dans l'impuissance que nous sentons tous les jours de surmonter tant d'obstacles qui se présentent à nous, nous serions, sans doute, trop heureux, si nous pouvions juger au premier coup d'œil jusqu'où nos efforts peuvent atteindre ; mais telle est tout-à-la-fois la force et la faiblesse de notre esprit, qu'il est souvent aussi dangereux de prononcer de ce qu'il ne peut pas, que sur ce qu'il peut. Combien de découvertes dont les anciens n'avaient pas même l'idée ! Combien de découvertes perdues que nous contesterions trop légèrement ! Et combien d'autres que nous jugerions impossibles, sont réservées pour notre postérité !

D'ALEMBERT.

PLAISANT.

PLAISANT. (*Belles-Lettres*, *Poésie.*) *Les Espagnols*, dit le P. Rapin, *ont le génie de voir le ridicule des hommes bien mieux que nous; les Italiens l'expriment mieux*. Cela peut être vrai du plaisant, mais non pas du comique. Tout ce qui est risible n'est pas ridicule; tout ce qui est comique n'est pas plaisant. Une maladresse est risible; une situation qui expose le vice au mépris est comique; un bon mot est plaisant. Boileau, qui ne reconnaissait de vrai comique que Molière, disait de Regnard, qu'il *n'était pas médiocrement plaisant*, et traitait de bouffonneries toutes les pièces qui ressemblaient à celles de Scarron : c'est la plus juste application de ces trois mots, *comique*, *plaisant* et *bouffon*.

Le comique est le ridicule qui résulte de la faiblesse, de l'erreur, des travers de l'esprit, ou des vices du caractère.

Le plaisant est l'effet de la surprise réjouissante que nous cause un contraste frappant, singulier et nouveau, aperçu entre deux objets, ou entre un objet et l'idée disparate qu'il a fait naître. C'est une rencontre imprévue qui, par des rapports inexplicables, excite en nous la douce convulsion du rire.

La bouffonnerie est une exagération du comique et du plaisant.

L'*Avare* et le *Tartuffe* sont deux personnages comiques;

Crispin, dans le *Légataire*, est un personnage plaisant; *Jodelet*, un personnage bouffon.

Il arrive naturellement que le bon comique est plaisant. Ce vers :

> Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable.

a l'un et l'autre caractère dans la bouche de Tartuffe : il est plaisant par l'opposition de la vérité que dit Tartuffe avec l'effet qu'elle produit et par la singularité piquante de ce contraste ; il est comique, parce qu'il exprime, le plus vivement qu'il est possible, l'adresse du fourbe qu'il trompe, et qu'il va faire sortir de même la crédule prévention du simple qui est trompé.

Mais le *plaisant* n'est pas toujours comique, parce que le contraste qu'il présente peut n'être qu'une singularité de rapports entre deux idées qu'on ne croyait pas faites pour se lier ensemble ; comme si, par exemple, un valet imagine de prendre la place de son maître au lit de la mort, de dicter son testament, et d'oser, après, lui soutenir qu'il l'a fait lui-même, et que sa léthargie le lui a fait oublier. Il n'y a rien là de ridicule dans les mœurs ni dans les caractères ; mais il y a une contrariété d'idées si imprévue, et il en résulte une surprise si naturelle et si amusante, que le vrai comique ne l'est pas davantage. Cependant, si, dans cet exemple, on ne voit pas le comique de caractère, on croit y voir du moins le comique de situation, dans l'embarras où s'est mis le fourbe ; mais, comme il se dégage de ses propres filets, et que ce n'est pas à ses dépens que l'on rit, comme l'on rit aux dépens de Tartuffe, lorsqu'il se voit pris sur le fait, il est facile de reconnaître que la situation de Crispin n'est que plaisante, et que

celle de Tartuffe est comique. L'ivresse n'est point un ridicule, et quelquefois rien de plus plaisant, parce qu'un ivrogne a singulièrement la prétention de raisonner juste, comme il a celle de marcher droit, et que sa déraison veut toujours être conséquente. Regnard a excellé dans les rôles d'ivrogne. Un valet, dans la *Sérénade*, prie un passant de lui aider à retrouver sa maison. *Où est-elle ta maison*, lui dit celui-ci? *Parbleu*, répond l'ivrogne, *si je le savais, je ne vous le demanderais pas.* Le même ayant perdu un billet qu'il était chargé de remettre à celui qu'il a rencontré, et voyant qu'il s'impatiente de ce qu'il cherche inutilement, lui dit, pour excuse : *Comment voulez-vous que je retrouve un billet? je ne puis pas retrouver ma maison.*

Il y a des exemples encore plus sensibles du *plaisant* qui n'est que plaisant. Voltaire en a cité un : c'est le mot d'un gendre à sa belle-mère, qui, au pied du lit de sa fille chérie qu'elle voyait à l'extrémité, offrait à Dieu tous ses autres enfans pour sauver celle-là, et le conjurait de les prendre : — *Madame, les gendres en sont-ils?* En voici un qui n'est pas moins piquant. Un homme, ennemi du mensonge, avait coutume de tout nier à un menteur de profession. Un jour que celui-ci disait une nouvelle, l'homme véridique lui soutenait et voulait gager qu'il n'en était rien. Quelqu'un s'approche, et lui dit à l'oreille : *Ne gagez pas, le fait est vrai. S'il est vrai, pourquoi le dit-il?* répond le véridique avec impatience. On voit le caractère du plaisant bien marqué dans le contraste de ces mots : *S'il est vrai, pourquoi le dit-il?* saillie bizarre en apparence, et cependant pleine de vérité. On l'aperçoit de même, ce caractère piquant et fin, dans la

réponse faite à Louis XIV par un homme auquel il disait, en lui faisant admirer Versailles : *Savez-vous qu'il n'y avait ici qu'un moulin à vent? Sire*, lui dit cet homme, *le moulin n'y est plus, mais le vent y est toujours.* Cette façon imprévue de rabattre l'orgueil d'un souverain qui s'applaudit d'avoir surmonté la nature, fait avec cet orgueil même et les éloges qu'il attendait, le contraste dont nous parlons. Il se trouve encore dans ces mots, de Montaigne: *Sur le plus beau trône du monde, on n'est jamais assis que sur son cul*; et dans ces mots, de Diogène à Alexandre, qui lui demandait ce qu'il pouvait faire pour lui : *T'ôter de devant mon soleil*; et dans ce reproche d'un Spartiate à son ami, qu'il surprenait avec sa femme, laquelle n'était ni jeune, ni jolie: *Vous n'y étiez point obligé*; et dans le phlegme d'un ancien roi, qui, étant tombé dans les embûches de son ennemi, avait passé pour mort, si bien que le prince son frère avait pris sa couronne et épousé sa femme; il revient; et dans le moment que son frère se croit perdu, il l'embrasse, et lui dit : *Mon frère, une autre fois ne vous pressez pas tant d'épouser ma femme.* Cet exemple de sang froid et de bonté, rappelle le mot de Turenne : *Et quand ç'eût été Georges, eût-il fallu frapper si fort?* Trait charmant, qu'on ne peut entendre sans rire et sans être attendri.

MARMONTEL.

PLAISANTERIE.

PLAISANTERIE. (*Art de la parole.*) Le mot *plaisanter* ne signifie autre chose, dans son acception originelle, qu'exciter à la joie, lorsqu'on n'en a pas de sujet décidé. Ce ne sont pas ceux qui s'amusent d'une aventure risible qui plaisantent, mais ceux qui, sur quelque chose de sérieux ou d'indifférent, réveillent la gaieté et la joie par quelque idée divertissante. Quoique nous n'ayions à considérer ici la plaisanterie que par rapport aux beaux-arts, il nous paraît nécessaire cependant d'en examiner en particulier les causes et les effets. On peut avoir deux sortes principales de motifs ou d'occasions de plaisanter; on plaisante simplement pour exciter la joie en soi-même ou dans les autres, ou pour produire un effet particulier et plus déterminé; dans les deux cas, la plaisanterie peut être fort importante.

Dans des affaires sérieuses, ou dans un travail pénible, souvent une plaisanterie délicate, jetée à propos et en passant, ranime, dissipe l'ennui que pourrait causer une trop grande attention, et nous empêche de sentir la lassitude; c'est ainsi qu'une récréation bien choisie peut donner une nouvelle activité, et des forces nouvelles à un esprit enfoncé dans le travail. Voilà un des deux motifs de la plaisanterie.

Mais quelquefois on veut s'en servir comme d'un détour pour parvenir à de certaines vues, et alors on l'emploie

particulièrement pour donner du ridicule aux personnes et aux choses, ou pour arriver sûrement à un but important qu'on ne pourrait pas atteindre aussi facilement, ou que peut-être on n'atteindrait point du tout. La plaisanterie, dans ce cas, peut encore être de grande conséquence. Fort souvent une plaisanterie placée à propos est le moyen le plus sûr de rendre inutiles les difficultés qu'un chicaneur ou qu'un sophiste nous oppose; elle rend la personne qui contredit nos vues, ou la difficulté qu'on nous présente si petite, qu'on n'y fait aucune attention. Socrate et Cicéron se sont souvent servis de ce moyen avec le plus grand succès. Quelquefois un simple badinage peut être très-propre à détruire de grands et nuisibles préjugés, qui se glissent dans la société, et qui ont leur source dans les mœurs des hommes.

Dans les beaux-arts on fait deux usages de la plaisanterie; car, ou l'on s'en sert en passant dans un ouvrage sérieux, ou l'on fait des pièces qui sont plaisantes d'un bout à l'autre. Mais avant de considérer l'usage de la plaisanterie, examinons-en les propriétés et les effets.

La *plaisanterie*, considérée dans sa nature, consiste à dire où à faire quelque chose de plaisant pour réjouir les autres. Lorsqu'un vieillard parle d'amour à une jeune beauté, sans intérêt personnel, mais pour la divertir, il plaisante; car s'il le faisait sérieusement, on pourrait dire qu'il est fou.

C'est en plaisantant qu'Anacréon se représente lui-même tourmenté par l'amour, et peint son cœur comme un nid rempli de petits amours. Mais un jeune homme qui serait véritablement amoureux, et qui peindrait son tendre martyre d'une manière risible, ne plaisanterait pas

quoiqu'il fît rire à ses dépens. Une même chose peut être sérieuse ou badine, selon le but qu'on se propose. Celui qui dit quelque chose de niais ou de ridicule, et qui croit dire quelque chose de sensé, parle sérieusement; et la même chose dite dans l'intention d'amuser les autres, devient une *plaisanterie*.

Il paraît donc que la différence qu'il y a entre le ridicule et le plaisant, ne consiste pas essentiellement dans le fond de la chose, mais dans l'intention de celui de qui elle vient.

Nous avons remarqué qu'on peut avoir deux sortes de vues en plaisantant : on peut les avoir en même tems; mais nous les examinerons chacune séparément. Les beaux esprits, tant anciens que modernes, ont bien senti le mérite de la plaisanterie, simple effet de la gaieté, lorsqu'on s'en acquitte d'une manière convenable, comme je le dirai ensuite. En cela, aussi bien qu'en plusieurs autres choses, je pense comme Cicéron, qui égayait souvent un ouvrage sérieux par quelque plaisanterie agréable, mais toujours tendante à son but. Nous ne devons, dit-il, jamais agir légèrement, au hasard, inconsidérément, et négligemment; car la nature nous a formés en sorte que nous semblons faits, non pour les jeux et pour le badinage, mais pour les choses sérieuses et pour les occupations graves et importantes; il nous est permis de faire usage des jeux et du badinage, mais comme du sommeil et du repos, après nous être acquittés des fonctions graves et sérieuses. En effet, une âme gaie et portée, après un travail sérieux, à s'occuper de choses amusantes et à les considérer du côté le plus agréable, n'est pas une petite faveur du ciel. Un homme gai se tire mieux des difficultés de la vie qu'un

homme gravé et mélancolique ; il a encore cet avantage, qu'il n'est jamais absolument méchant. Il est incontestable qu'on voit beaucoup plus de mauvais sujets sérieux que de gais. Ceux à qui la nature n'a donné qu'un faible penchant à la gaieté, peuvent l'augmenter et l'entretenir par des ouvrages comiques ; ouvrages qui sont capables de produire un grand effet sur les personnes naturellement sérieuses ou qui ont perdu leur gaieté par une trop grande application à des affaires importantes. Qui ignore combien des tables où règnent la gaieté et un badinage délicat, ont d'influence sur les mœurs ? On y satisfait non-seulement un besoin qui nous est commun avec les brutes, mais on y trouve encore un plaisir salutaire à l'esprit et au cœur. Cette gaieté est propre à perfectionner les beaux-arts, et à réveiller vivement le goût de l'honnêteté ; et comme la musique était devenue un besoin national chez les anciens Arcadiens, pour adoucir la dureté de leur caractère, de même des ouvrages comiques, marqués au coin des muses et des grâces, pourraient rendre de très-grands services à une nation d'un caractère bouillant ou trop gravé ; car la *plaisanterie* est un bon moyen pour peindre au naturel le caractère d'un homme ou d'un peuple. Si ces ouvrages ne servaient qu'à nous amuser quelques instans ; s'ils n'étaient que ce qu'Horace appelle *lenimen dulce laborum* ; ne dussent-ils enfin être employés que comme un calmant propre à apaiser une douleur légère ; ils ne laisseraient pas de mériter notre estime. Grâces soient donc rendues à ces têtes joviales, dont l'esprit badin soulage le nôtre, abrège nos heures fâcheuses, et nous fournit des remèdes qui nous retirent de l'accablement, de la peine ou du chagrin : autant le philosophe

méprise celui qui cherche avec avidité les voluptueuses et bruyantes orgies des faunes et des bacchantes, qui voudrait voir toutes les eaux de la terre changées en vin, et tous les lieux qu'il parcourt transformés en bosquets de Vénus; autant il estime les ris modestes qui l'attirent, quoique dans un bocage désert, sur les traces des naïades folâtres.

Il est bon de remarquer que le véritable talent de plaisanter est rarement le partage des esprits légers, dont la gaieté fait le caractère dominant. Les meilleurs plaisans sont ceux qui, par leur caractère grave et réfléchi, sont portés à des occupations importantes. Le sobre Cicéron, propre aux affaires du plus grand poids, pouvait avec raison se moquer de l'incapable Antoine qui avait passé sa vie dans la débauche et avec des libertins. En effet, cela se rencontre encore tous les jours, et il semble que la nature veuille montrer par là que la vraie plaisanterie et la gravité ont beaucoup d'affinité; mais la raillerie qui a pour but de tourner la folie en ridicule et de décrier le vice, est d'une double importance. Un habile juge des beaux-arts remarque que la *plaisanterie* a une force invincible sur les esprits. La folie sera immanquablement couverte de honte dans les lieux où la bonne plaisanterie la tournera en ridicule : ce seul moyen ne suffira pas pour guérir l'insensé, mais il préservera du moins de la contagion celui qui n'en est pas encore infecté; c'est l'effet que peuvent produire en peu de tems les ouvrages comiques.

Il faudrait à présent déterminer le vrai genre et l'esprit de la plaisanterie convenable aux beaux-arts : mais nous dirons comme Cicéron : *Cujus utinam artem aliquam haberemus!* Un Allemand a voulu enseigner l'art de plai-

santer, mais il faut bien se garder de croire qu'il nous l'ait appris. Il y a deux sortes de plaisanterie, dit Cicéron, qui traite fort bien la chose dans son excellent ouvrage sur *les devoirs de l'homme*; l'une ignoble, effrontée, méchante, obscène; l'autre élégante, polie, ingénieuse, agréable. Selon lui, on peut encore connaître la mauvaise plaisanterie, non-seulement à la bassesse du sujet et des expressions, mais encore à l'indécence et à l'effronterie qu'elle renferme et qu'elle produit à propos ou à contre-tems, comme quelque chose d'essentiel; la qualité propre de la bonne plaisanterie est sans contredit ce que Cicéron en nomme le sel, qui n'est autre chose que cet esprit délicat qui peut mieux se sentir que s'exprimer. Moins les moyens dont on se sert pour rendre une chose plaisante, frappent les yeux, plus ils sont subtils; moins les gens épais aperçoivent la plaisanterie, plus elle a de sel. Veut-on faire paraître le plaisant et le risible d'une chose par des tournures ou des comparaisons dont on découvre la faiblesse sans qu'il soit nécessaire de réfléchir? la plaisanterie sera froide. Emploie-t-on pour cela des idées, des images plates, grossières et à la portée des hommes les plus matériels? la *plaisanterie* sera grossière. Consiste-t-elle dans des ressemblances recherchées et qui, bien loin d'avoir des fondemens naturels, ne s'appuient que sur des jeux de mots, et autres choses semblables? elle sera forcée et dénuée de goût. Nous avons, hélas! une si grande foule de soi-disant poëtes comiques en Allemagne, qu'il serait aisé de citer des exemples de toutes les espèces de mauvaises plaisanteries; on pourrait même tirer un parti avantageux de cette quantité de mauvaises plaisanteries, si quelqu'un se donnait la peine de les présenter aux

jeunes poëtes, comme des échantillons d'une manière de plaisanter qu'ils doivent bien se garder d'adopter. Jusqu'à présent nous ne pouvons pas dire que la plaisanterie délicate soit un don bien commun parmi nos meilleures têtes allemandes.

Les anciens croyaient que ce que les Grecs appelaient *sel attique*, et les Latins *urbanité*, n'était autre chose que ce que la bonne compagnie et les gens de bon goût regardent comme la bonne plaisanterie; mais la plupart de nos jeunes poëtes qui entrent dans le monde, après avoir passé bien du tems dans une école obscure, ou dans une université, où souvent encore ils auront employé la plus grande partie de leurs jours à des occupations frivoles, s'imaginent posséder le talent de la *plaisanterie*, parce qu'ils sont d'une humeur enjouée. Nous ne manquons pas cependant absolument de ces génies qui peuvent badiner avec goût. Il y a déjà plus de deux cents ans que le savant jurisconsulte Jean Fichart, de Strasbourg, faisait honneur à l'Allemagne par sa manière délicate de plaisanter. Lorsque la littérature allemande était encore au berceau, Logan et Wernike montrèrent en même tems qu'ils avaient l'idée du bon goût qui doit régner dans la plaisanterie; mais Hagedorn a, dans ce point comme dans plusieurs autres, su le premier saisir et suivre le sentier du bon goût. Liscor, Rost et Rabner sont assez connus, aussi bien que Zacharie. Combien ce dernier n'a-t-il pas fait paraître de talent pour la fine plaisanterie dans ses intéressans ouvrages comiques? Vieland s'est montré prodigue dans les preuves qu'il nous a données de ses talens pour ce genre; c'est dommage que sa muse ait perdu beaucoup de son ancienne pudeur par le commerce des Faunes libertins;

que ce grand génie qui, par ses talens extraordinaires, égale tout ce que je connais de plus rare, me pardonne si j'avoue ici sincèrement que je n'ai jamais pu comprendre comment son esprit mâle et vigoureux a pu permettre à son imagination de s'oublier comme elle a fait en quelques endroits de ses ouvrages comiques; ne devait-il pas regarder le rare talent de plaisanter qu'il possédait au suprême degré et dont il s'est servi heureusement dans plusieurs endroits de ses écrits, comme un don précieux que la nature ne lui avait pas fait pour exciter ses lecteurs à des désordres qui n'ont déjà que trop d'attraits par eux-mêmes? A coup sûr on ne rend pas service à la jeunesse par de telles séductions, et des êtres épuisés par la volupté valent-ils la peine qu'un homme d'esprit les aide à réchauffer leur imagination.

M. Sulzer.

PLAISIR.

Plaisir, Délice, Volupté. (*Synonym.*) L'idée de plaisir est d'une bien plus vaste étendue que celle de délice et de volupté, parce que ce mot a rapport à un plus grand nombre d'objets que les deux autres: ce qui concerne l'esprit, le cœur, les sens, la fortune, enfin tout ce qui est capable de nous procurer du plaisir. L'idée de délice enchérit par la force du sentiment sur celle du plaisir; mais elle est bien moins étendue par l'objet; elle se borne proprement à la sensation, et regarde surtout celle de la

bonne chère. L'idée de volupté est toute sensuelle, et semble désigner dans les organes quelque chose de délicat qui rafine et augmente le goût.

Les vrais philosophes cherchent le *plaisir* dans toutes leurs occupations, et ils s'en font un de remplir leur devoir. C'est un délice pour certaines personnes de boire à la glace, même en hiver, et cela est indifférent pour d'autres, même en été. Les femmes poussent ordinairement la sensibilité jusqu'à la volupté, mais ce moment de sensation ne dure guère : tout est chez elles aussi rapide que ravissant.

Tout ce qu'on vient de dire ne regarde ces mots que dans le sens où ils marquent un sentiment ou une situation gracieuse de l'âme; mais ils ont encore, surtout au pluriel, un autre sens, selon lequel ils expriment l'objet ou la cause de ce sentiment; comme quand on dit d'une personne, qu'elle se livre entièrement aux plaisirs, qu'elle jouit des délices de la campagne, qu'elle se plonge dans les voluptés. Pris dans ce dernier sens, ils ont également, comme dans l'autre, leurs différences et leurs délicatesses particulières : alors le mot de plaisir a plus de rapport aux pratiques personnelles, aux usages et aux passe-tems : tels que la table, le jeu, les spectacles et les galanteries. Celui de délices en a davantage aux agrémens que la nature, l'art et l'opulence fournissent; telles que de belles habitations, des commodités recherchées et des compagnies choisies. Celui de voluptés désigne proprement des excès qui tiennent de la mollesse, de la débauche et du libertinage, recherchés par un goût outré, assaisonnés par l'oisiveté, et préparés par la dépense, tels qu'on dit avoir été ceux où Tibère s'abandonnait dans l'île de Caprée, et les

Sybarites dans les palais qu'ils avaient bâtis le long du fleuve Crathès. (*Girard.*)

Le Chevalier DE JAUCOURT.

PLAISIR. (*Morale.*) Le plaisir est un sentiment de l'âme qui nous rend heureux, du moins pendant tout le tems que nous le goûtons; nous ne saurions trop admirer combien la nature est attentive à remplir nos désirs. Si, par le seul mouvement, elle conduit la matière, ce n'est aussi que par le plaisir qu'elle conduit les humains; elle a pris soin d'attacher de l'agrément à ce qui exerce les organes du corps, sans les affaiblir, à toutes les occupations de l'esprit, qui ne l'épuisent pas par une trop vive et trop longue contention, à tous les mouvemens du cœur que la haine et la contrainte n'empoisonnent pas, enfin à l'accomplissement de nos devoirs envers Dieu, envers nous-mêmes et envers les autres hommes. Parcourons tous ces articles les uns après les autres.

1° Il y a un agrément attaché à ce qui exerce les organes du corps, sans les affaiblir. L'aversion que les enfans ont pour le repos, justifie que les mouvemens qui ne fatiguent point le corps, sont naturellement accompagnés d'une sorte de plaisir; la chasse a d'autant plus de charmes qu'elle est plus vive; il n'est guère, pour de jeunes personnes, de plaisir plus touchant que la danse; et la sensibilité du plaisir de la promenade se conserve même dans un âge avancé, elle ne s'émousse guère que par la faiblesse du corps. Les couleurs caractérisent les objets qui s'offrent à nous; celle du feu est la plus agréable, mais, à la longue, elle fatigue la vue; le vert fait une impression douce et jamais fati-

gante; le brun et le noir sont des couleurs tristes. La nature a réglé l'agrément des couleurs sur le rapport de leur force à l'organe de la vue; celles qui l'exercent davantage sont les plus agréables, tant qu'elles ne le fatiguent point; aussi les ténèbres deviennent-elles pour nous une source d'ennui, parce qu'elles livrent les yeux à l'inaction. Les corps, après s'être annoncés par les couleurs, nous frappent agréablement par leur nouveauté et leur singularité : avides de sentimens agréables, nous nous flattons d'en recevoir de tous les objets inconnus qui se présentent à nous, d'ailleurs, leur trace n'est point encore formée dans le cerveau; ils font alors sur ses fibres une impression douce qui affaiblit, dès que la trace trop ouverte laisse un chemin libre aux esprits. La grandeur et la variété sont encore des causes d'agrément : l'immensité de la mer, ces fleuves, qui, du haut des montagnes, se précipitent dans les abîmes, ces campagnes où la vue se perd dans la multitude des tableaux qui s'offrent de toute part; tous ces objets font sur l'âme une impression dont l'agrément se mesure sur l'ébranlement des fibres du cerveau : une autre source féconde d'agrémens, c'est la proportion; elle met à portée de saisir et de retenir la position des objets. La symétrie dans les ouvrages de l'art, de même que dans les animaux et dans les plantes, partage l'objet de la vue en deux moitiés semblables et sur ce fond, pour ainsi dire, d'uniformité, d'autres proportions doivent d'ordinaire y porter l'agrément de la variété, la convenance des moyens avec leurs fins, la ressemblance d'un ouvrage de l'art avec un objet connu, l'unité de dessein : sous ces différens rapports, la nature les a revêtus d'agrément; ils mettent l'esprit à portée de saisir et retenir ce qui se présente à nos

yeux. L'architecture, la peinture, la sculpture, la déclamation, doivent à cette loi une partie de leurs charmes; de cette même source naît en partie l'agrément attaché aux grâces du corps; elles consistent dans un juste rapport des mouvemens à la fin qu'on s'y propose, elles sont comme un voile transparent à travers lequel l'esprit se montre : les lois, qui règlent l'agrément des objets à la vue, influent sur les sons; le gazouillement d'un ruisseau, le murmure d'un vent qui se joue dans les feuilles des arbres, tous ces tons doux agitent les fibres de l'ouie sans le fatiguer. Les proportions, la variété, l'imitation, l'unité de dessein, donnent à la musique des charmes encore plus touchans qu'aux arts qui travaillent pour les yeux. Nous devons à la théorie de la musique cette observation importante, que les consonnances sont plus ou moins agréables, suivant qu'elles sont de nature à exercer plus ou moins les fibres de l'ouie sans les fatiguer. L'analogie qui règne dans toute la nature, nous autorise à conjecturer que cette loi influe sur toutes les sensations : il est des couleurs dont l'assortiment plaît aux yeux; c'est que, dans le fond de la rétine, elles forment, pour ainsi dire, une consonnance. Cette même loi s'étend apparemment aux êtres qui sont à portée d'agir sur l'odorat et sur le goût; leur agrément caractérise, il est vrai, ceux qui nous sont salutaires; mais il ne paraît point parfaitement proportionné à leur degré de convenance avec la santé.

2° Si le corps a ses plaisirs, l'esprit a aussi les siens; les occupations soit sérieuses, soit frivoles, qui exercent sa pénétration sans le fatiguer, sont accompagnées d'un sentiment agréable. A voir un joueur d'échecs concentré en lui-même, et insensible à tout ce qui frappe ses yeux et

ses oreilles, ne le croit-on pas intimement occupé du soin de sa fortune ou du salut de l'état? Ce recueillement si profond a pour objet le plaisir d'exercer l'esprit par la position d'une pièce d'ivoire. C'est de ce doux exercice de l'esprit que naît l'agrément des pensées fines, qui de même que la bergère de Virgile, se cachent autant qu'il le faut pour qu'on ait le plaisir de les trouver. Il y a eu des hommes à qui on a donné le nom de *philosophes*, et qui ont cru que l'exercice de l'esprit n'était agréable que par la réputation qu'on se flattait d'en recueillir. Mais tous les jours ne se livre-t-on pas à la lecture et à la réflexion, sans aucune vue sur l'avenir, et sans autre dessein que de remplir le moment présent? Si on se trouvait condamné à une solitude perpétuelle, on n'en aurait que plus de goût pour des lectures que la vanité ne pourrait point mettre à profit.

3° Le cœur, comme l'esprit et le corps, a ses mouvemens et est fou des plaisirs, dès qu'ils ne doivent point leur naissance à la vue d'un mal présent ou à venir. Tout objet est sûr de nous plaire, dès que son impression conspire avec nos inclinations : une spéculation morale ou politique, peu amusante dans la jeunesse, intéresse dans un âge plus avancé, et une histoire galante, qui ennuie un vieillard, aura des charmes pour un jeune homme. Dans la peinture que la poésie fait des passions, ce n'est point la fidélité du portrait qui en fait le principal agrément, c'est que telle est leur contagion qu'on ne peut guère les voir sans les ressentir. La tristesse même devient quelquefois délicieuse par cette douceur secrète attachée à toute émotion de l'âme; la tragédie divertit d'autant mieux qu'elle fait couler plus de larmes; tout mouvement de tendresse, d'amitié, de reconnaissance, de générosité et de

bienveillance, est un sentiment de plaisir; aussi tout homme, né bienfaisant, est-il naturellement gai, et tout homme né gai est-il naturellement bienfaifant. L'inquiétude, le chagrin, la haine, sont des sentimens nécessairement désagréables, par l'idée du mal qui nous menace ou nous afflige; aussi tout homme malfaisant est-il naturellement triste. On trouve cependant une sorte de douceur dans le mouvement de l'âme, qui nous porte à assurer notre conservation et notre félicité par la destruction de ce qui fait obstacle : c'est qu'il y a peu de sentimens qui ne soient, pour ainsi dire, composés, et où il n'entre quelque portion d'amour; on ne hait guere, que parce qu'on aime.

4° Enfin, il y a du *plaisir* attaché à l'accomplissement de nos devoirs envers Dieu, envers nous-mêmes et envers les autres. Épicure, fier d'avoir attaqué le dogme d'une cause intelligente, se flatte d'avoir anéanti une puissance ennemie de notre bonheur. Mais pourquoi nous former cette idée superstitieuse d'un être qui, en nous donnant des goûts, nous offre de toutes parts des sentimens agréables; qui, en nous composant de diverses facultés, a voulu qu'il n'y en eût aucune dont l'exercice ne fût un plaisir? Les biens que nous possédons sont-ils donc empoisonnés par l'idée que ce sont des présens d'une intelligence bienfaisante? N'en doivent-ils pas plutôt recevoir un nouveau prix, s'il est vrai que l'âme ne soit jamais plus tranquille et plus parfaite que quand elle sent qu'elle fait de ces biens un usage conforme aux intentions de son auteur? Cette idée, qui épure nos plaisirs, porte le calme dans le cœur et en écarte l'inquiétude et le chagrin. Placés dans l'univers comme dans le jardin d'Eden, si la providence nous

défend l'usage d'un fruit par l'impuissance de le cueillir ou par les inconvéniens qui y sont attachés, n'en acceptons pas avec moins de reconnaissance ceux qui se présentent à nous de toutes parts; jouissons de ce qui nous est offert, sans nous trouver malheureux par ce qui nous est refusé : le désir se nourrit d'espérance et s'éteint par l'impossibilité d'atteindre à son objet : nous devons à la puissance de Dieu le tribut d'une soumission parfaite à tout ce qui résulte de l'établissement de ses lois; nous devons à sa sagesse l'hommage d'une persuasion intime que si nous étions admis à ses conseils, nous applaudirions aux raisons de sa conduite. Ces sentimens respectueux, un sentiment de plaisir les accompagne, une heureuse tranquillité les suit.

Il y a aussi du *plaisir* attaché à l'accomplissement de nos devoirs envers nous-mêmes; le plaisir naît du sein de la vertu. Quoi de plus heureux que de se plaire dans une suite d'occupations convenables à ses talens et à son état? La sagesse écarte loin de nous le chagrin, elle garantit même de la douleur, qui, dans les tempéramens bien conformés, ne doit guère sa naissance qu'aux excès : lorsqu'elle ne peut la prévenir, elle en émousse du moins l'impression, toujours d'autant plus forte qu'on y oppose moins de courage. Les Indiennes, les sauvages, les fanatiques marquent de la gaieté dans le sein des douleurs les plus vives; ils maîtrisent leur attention au point de la détourner du sentiment désagréable qui les frappe, et de la fixer sur le fantôme de perfection auquel ils se dévouent. Serait-il possible que la raison et la vertu apprissent de l'ambition et du préjugé à affaiblir aussi le sentiment de la douleur par d'heureuses diversions?

Si nous voulons remplir tous nos devoirs envers les autres hommes, soyons justes et bienfaisans; la morale nous l'ordonne, la théorie des sentimens nous y invite; l'injustice, ce principe fatal des maux du genre humain, n'afflige pas seulement ceux qui en sont les victimes, c'est une sorte de serpent qui commence par déchirer le sein de celui qui le porte. Elle prend naissance dans l'avidité des richesses ou dans celle des honneurs, et en fait sortir avec elle un germe d'inquiétude et de chagrin; l'habitude de la justice et de la bienveillance qui nous rend heureux, principalement par les mouvemens de notre cœur, nous le rend aussi par les sentimens qu'elle inspire à ceux qui nous approchent; un homme juste et bienfaisant, qui ne vit que pour des mouvemens de bienveillance, est aimé et estimé de tous ceux qui l'approchent. Si l'on a dit de la louange, qu'elle était pour celui à qui elle s'adressait la plus agréable de toutes les musiques, on peut dire de même qu'il n'est point de spectacle plus doux que celui de se voir aimé; tous les objets qui s'offriront lui seront agréables, tous les mouvemens qui s'éléveront dans son cœur seront des plaisirs.

Il y a plusieurs sortes de *plaisirs*; savoir : ceux du corps, ceux de l'esprit, et ceux du cœur : c'est une suite de ce que nous venons de dire. Il se présente ici une question importante, qui, bien avant la naissance d'Épicure et de Platon, a partagé le genre humain en deux sectes différentes. Les plaisirs des sens l'emportent-ils sur ceux de l'âme? et parmi les plaisirs de l'âme, ceux de l'esprit sont-ils préférables à ceux du cœur? Pour en juger, imaginons-les entièrement séparés les uns des autres et portés à leur plus haut point de perfection. Qu'un être insen-

sible à ceux de l'esprit goûte ceux du corps dans toute sa durée, mais que, privé de toute connaissance, il ne se souvienne point de ceux qu'il a sentis, qu'il ne prévoie point ceux qu'il sentira, et que, renfermé, pour ainsi dire, dans son écaille, tout son bonheur consiste dans le sentiment sourd et aveugle qui l'affecte pour le moment présent. Imaginons, au contraire, un homme mort à tous les plaisirs des sens, mais en faveur de qui se rassemblent tous ceux de l'esprit et du cœur; s'il est seul, que l'histoire, la géométrie, les belles-lettres, lui fournissent de belles idées, et lui marquent chaque moment de sa retraite par de nouveaux témoignages de la force et de l'étendue de son esprit; s'il se livre à la société, que l'amitié, que la gloire, compagnes naturelles de la vertu, lui fournissent hors de lui des preuves toujours renaissantes de la grandeur et de la beauté de son âme, et que dans le fond de son cœur sa conformité à la raison soit toujours accompagnée d'une joie secrète que rien ne puisse altérer : il me semble qu'il est peu d'hommes nés sensibles aux plaisirs de l'esprit et du corps, qui, placés entre ces deux états de bonheur, à peu près comme un philosophe l'a feint d'Hercule, préférassent au sort de l'être intelligent la félicité d'une huître.

Les *plaisirs* du corps ne sont jamais plus vifs que quand ils sont des remèdes à la douleur; c'est l'ardeur de la soif qui décide du plaisir qu'on ressent à l'éteindre. La plupart des plaisirs du cœur et de l'esprit ne sont point altérés par ce mélange impur de la douleur. Ils l'emportent d'ailleurs par leur agrément; ce que la volupté a de délicieux, elle l'emprunte de l'esprit et du cœur; sans leur secours, elle devient bientôt fade et insipide à la fin. Les plaisirs

du corps n'ont guère de durée, que ce qu'ils en empruntent d'un besoin passager; dès qu'ils vont au-delà, ils deviennent des germes de douleur; les plaisirs de l'esprit et du cœur leur sont donc bien supérieurs, n'eussent-ils sur eux que l'avantage d'être bien plus de nature à remplir le vide de la vie.

Mais parmi les *plaisirs* de l'esprit et du cœur, auxquels donnerons-nous la préférence? Il me semble qu'il n'en est point de plus touchant que ceux que fait naître dans l'âme l'idée de perfection; elle est comme un objet de notre culte, auquel on sacrifie tous les jours les plus grands établissemens, sa conscience même et sa personne. Pour se garantir de la flétrissure attachée à la poltronnerie, elle a précipité dans le sein de la mort des hommes flattés d'acheter à ce prix la conservation de ce qui leur était cher. C'est elle qui rend les Indiennes insensibles à l'horreur de se brûler vives, et qui leur ferme les yeux sur tous les chemins que leur ouvre la libéralité et la religion de leur prince pour les dérober à ce supplice volontaire; les vertus, l'amitié, les passions, les vices même empruntent d'elle la meilleure partie de leur agrément.

Un comique grec trouvait qu'on ne prenait pas d'assez justes mesures quand on voulait s'assurer d'un prisonnier. Que n'en confie-t-on la garde au plaisir? Que ne l'enchaîne-t-on par les délices? Plaute et l'Arioste ont adopté cette plaisanterie; mais tous ces poëtes auraient peu connu le cœur humain, s'ils eussent cru sérieusement que jamais leur captif n'aurait brisé ses chaînes. Il n'eût pas été nécessaire de faire briller à ses yeux tout l'éclat de la gloire; qu'il se fût trouvé méprisable dans sa prison, ou qu'il y eût craint le mépris des autres hommes, il eût bientôt été

tenté de préférer un péril illustre à une volupté honteuse. La gloire a plus d'attrait pour les âmes bien nées que la volupté; tous craignent moins la douleur et la mort que le mépris.

Les qualités de l'esprit, il est vrai, fournissent à ceux que la passion n'éblouit pas, un spectacle encore plus agréable que celui de la figure; il n'y a que l'envie ou la haine qui puissent rendre insensible au plaisir d'apercevoir en autrui cette pénétration vive qui saisit dans chaque objet les faces qui s'assortissent le mieux avec la situation où l'on est; mais la beauté de l'esprit, quelque brillante qu'elle soit, est effacée par la beauté de l'âme. Les saillies les plus ingénieuses n'ont pas l'éclat des traits qui peignent vivement une âme courageuse, désintéressée, bienfaisante. Le genre humain applaudira dans tous les siècles au regret qu'avait Titus d'avoir perdu le tems qu'il n'avait pas employé à faire des heureux; et les échos de nos théâtres applaudissent tous les jours aux discours d'une infortunée, qui, abandonnée de tout le genre humain, interrogée sur les ressources qui lui restent dans ses malheurs, *moi*, répond-elle, et *c'est assez*. Il est peu de personnes qui soient du caractère d'Alcibiade, qui était plus sensible à la réputation d'homme d'esprit qu'à celle d'honnête homme; tant il est vrai que les sentimens du cœur frappent plus que les plaisirs de l'esprit. En un mot, les traits les plus réguliers d'un beau visage sont moins touchans que les grâces de l'esprit, qui sont effacées à leur tour par les sentimens et par les actions qui annoncent de l'élévation dans l'âme et dans le courage : l'agrément naturel des objets se gradue toujours dans l'ordre que je viens d'exposer, et c'est ainsi que la nature nous apprend

ce que l'expérience confirme, que la beauté de l'esprit donne plus de droit à la félicité que celle du corps, et qu'elle en donne moins que celle de l'âme.

Parmi les *plaisirs*, il y en a qui sont tels par leur jouissance, que leur privation n'est point douleur : la vapeur des parfums, les spectacles de l'architecture, de la peinture et de la déclamation; les charmes de la musique, de la poésie, de la géométrie, de l'histoire, d'une société choisie : tous ces plaisirs sont de ce genre. Ce ne sont point des secours qui soulagent notre indigence, ce sont des grâces qui nous enrichissent et augmentent notre bonheur : combien de gens qui les connaissent peu, et qui jouissent pourtant d'une vie douce? Il n'en est pas ainsi de quelques autres sortes de sentimens agréables; la loi, par exemple, qui nous invite à nous nourrir, ne se borne point à récompenser notre docilité, elle punit notre désobéissance. L'auteur de la nature ne s'est pas reposé sur le plaisir seul du soin de nous convier à notre conservation, il nous y porte par un ressort encore plus puissant, par la douleur.

DIDEROT.

PLAN.

PLAN. (*Belles-Lettres.*) Ce terme, emprunté de l'architecture, et appliqué aux ouvrages d'esprit, signifie les premiers linéamens qui tracent le dessein d'un ouvrage, son étendue circonscrite, son commencement, son milieu, sa fin, la distribution et l'ordonnance de ses parties principales, leur rapport, leur enchaînement.

Ce doit être le premier travail de l'orateur, du poëte, du philosophe, de l'historien, de tout homme qui se propose de faire un tout qui ait de l'ensemble et de la régularité.

Un homme qui n'écrit que de caprice et par pensées détachées, comme Montaigne dans ses *Essais*, peut n'avoir qu'une intention générale; il est dispensé de se tracer un plan. Mais dans un ouvrage où tout doit se lier, se combiner, comme dans une montre, pour produire un effet commun, est-il prudent de se livrer à son génie sans avoir son plan sous les yeux? c'est cependant ce qui arrive assez souvent aux jeunes écrivains, et surtout dans le genre où ce premier travail bien médité serait le plus indispensable.

Pénétrons dans le cabinet d'un poëte habile et sage, et voyons-le occupé du choix et de la disposition d'un sujet.

Parmi cette foule d'idées que la lecture et la réflexion lui présentent, il lui vient celle d'un usurpateur qui, de deux enfans nourris ensemble, ne sait plus lequel est son

fils, ou le fils du roi légitime dont il veut éteindre la race.

Le poëte, dans cette masse d'idées, voit d'abord un sujet tragique; il le pénètre, le développe, et voici à peu près comment.

Ces deux enfans peuvent avoir été confondus par leur nourrice; mais si la nourrice n'est plus, on est sûr que le secret de l'échange est enseveli avec elle : le nœud n'a plus de dénouement. Si elle est vivante et susceptible de crainte, l'action ne peut plus être suspendue : l'aspect du supplice fera tout avouer à ce témoin faible et timide. Le poëte établit donc le caractère de cette femme comme la clef de la voûte. Elle adore le sang de ses maîtres, déteste la tyrannie, brave la mort et s'obstine au secret. Ce n'est pas tout : si le tyran n'est qu'ambitieux et cruel, sa situation n'est pas assez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler son fils plutôt que de risquer que son ennemi ne lui échappe, et trancher ainsi le nœud de l'intrigue. Que fait le poëte? Au puissant motif de perdre l'héritier du trône, il oppose l'amour paternel, ce grand ressort de la nature; et par-là voyez comme son sujet devient pathétique et fécond. Le tyran va, sur des lueurs de sentimens, sur des soupçons et des conjectures, balancer entre ses deux victimes et les menacer tour à tour. Mais si l'un des deux princes était beaucoup plus intéressant que l'autre par son caractère, il n'y aurait plus cette alternative de crainte qui met l'âme des spectateurs à l'étroit, et qui rend la situation si pressante et si terrible : le poëte qui veut qu'on frémisse pour tous les deux tour à tour, les fait donc vertueux l'un et l'autre; et dès lors, non-seulement le tyran ne sait plus lequel choisir pour son fils, mais lorsqu'il veut se déterminer, aucun des deux ne consent à

l'être. De cette combinaison de caractères naissent, comme d'elles-mêmes, ces belles situations qu'on admire dans *Héraclius*.

> Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses....
> O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
> Tu retrouves deux fils pour mourir après toi;
> Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Comment s'est fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran? sur quels indices chacun des deux princes peut-il se croire Héraclius? Par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la nécessité de décider de son choix? quel incident, au fort du péril, tranchera le nœud de l'intrigue et produira la révolution? Tout cela s'arrange dans la pensée du poëte, comme l'eût disposé la nature elle-même si elle eût médité ce beau *plan*. C'est ainsi que travaillait Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner si l'invention du sujet lui coûtait plus que l'exécution.

Quand la fable n'a pas été combinée avec cette méditation profonde, on s'en aperçoit au défaut d'harmonie et d'ensemble, à la marche incertaine et laborieuse de l'action, à l'embarras des développemens, au mauvais tissu de l'intrigue, et à une certaine répugnance que nous avons à suivre le fil des événemens.

La marche d'un poëme quel qu'il soit, doit être celle de la nature, c'est-à-dire, telle qu'il nous soit facile de croire que les choses se sont passées comme nous les voyons. Or, dans la nature, les idées, les sentimens, les mouvemens de l'âme ont une génération qui ne peut être renversée sans un renversement de la nature même. Les événemens ont une suite, une liaison que le poëte doit observer, s'il veut que l'illusion se soutienne. Des incidens

détachés l'un de l'autre, ou maladroitement liés, n'ont plus aucune vraisemblance. Il en est du moral comme du physique, et du merveilleux comme du familier : pour que la contexture de la fable soit parfaite, il faut qu'elle ne tienne au dehors que par un seul bout. Tous les incidens de l'intrigue doivent naître successivement l'un de l'autre, et c'est la continuité de la chaîne qui produit l'ordre et l'unité. Les jeunes gens, dans la fougue d'une imagination pleine de feu, négligent trop cette règle importante: pourvu qu'ils excitent du tumulte sur la scène et qu'ils forment des tableaux frappans, ils s'inquiètent peu des liaisons, des gradations et des passages. C'est par là cependant qu'un poëte est le rival de la nature, et que la fiction est l'image de la vérité.

MARMONTEL.

PLATONISME.

PLATONISME, ou PHILOSOPHIE DE PLATON. (*Histoire de la Philosophie.*) De toutes les sectes qui sortirent de l'école de Socrate, aucune n'eut plus d'éclat, ne fut aussi nombreuse, ne se soutint aussi long-tems que le *Platonisme.* Ce fut comme une religion que les hommes professèrent depuis son établissement, sans interruption, jusqu'à ces derniers tems. Elle eut un sort commun avec le reste des connaissances humaines; elle parcourut les différentes contrées de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe, y entrant à mesure que la lumière y poignait, et s'en éloignant à mesure que les ténèbres s'y reformaient. On voit Platon marchant d'un pas égal avec Aristote, et partageant l'attention de l'univers. Ce sont deux voix également éclatantes qui se font entendre l'une dans l'ombre des écoles, l'autre dans l'obscurité des temples. Platon conduit à sa suite l'éloquence, l'enthousiasme, la vertu, l'honnêteté, la décence et les grâces. Aristote a la méthode à sa droite, et le syllogisme à sa gauche : il examine, il divise, il distingue, il dispute, il argumente, tandis que son rival semble prophétiser.

Platon naquit à Œgine : il fut allié, par Ariston son père, à Codrus, et par sa mère Péricthioné à Solon. Le septième de Thargelion de la 87e olympiade, jour de sa naissance, fut dans la suite un jour de fête pour les phi-

losophes. Ses premières années furent employées aux exercices de la gymnastique, à la pratique de la peinture, et à l'étude de la musique, de l'éloquence et de la poésie dithyrambique, épique et tragique: mais ayant comparé ses vers avec ceux d'Homère, il les brûla et se livra tout entier à la philosophie.

On dit qu'Apollon, épris de la beauté de sa mère Péricthioné, habita avec elle, et que notre philosophe dut le jour à ce dieu. On dit qu'un spectre se reposa sur elle, et qu'elle conçut cet enfant sans cesser d'être vierge. On dit qu'un jour Ariston et sa femme sacrifiant aux muses, sur le mont Hymette, Péricthioné déposa le jeune Platon entre des myrtes, où elle le retrouva environné d'un essaim d'abeilles, dont les unes voltigeaient autour de sa tête et enduisaient ses lèvres de miel. On dit que Socrate vit en songe un jeune cigne s'échapper de l'autel qu'on avait consacré à l'Amour dans l'Académie, se reposer sur ses genoux, s'élever dans les airs, et attacher par la douceur de son chant les oreilles des hommes et des dieux; et que lorsqu'Ariston présenta son fils à Socrate, celui-ci s'écria: *Je reconnais le cigne de mon songe.* Ce sont autant de fictions que des auteurs graves n'ont pas rougi de débiter comme des vérités, et qu'il y aurait peut-être du danger à contredire, si Platon était le fondateur de quelque système religieux adopté.

Il s'attacha dans sa jeunesse à Cratile et à Héraclite. Socrate, sous lequel il étudia pendant huit ans, lui reconnut bientôt ce goût pour le syncrétisme, ou cette espèce de philosophie qui cherchant à concilier entre elles des opinions opposées, les altère et les corrompt.

Il n'abandonna point son maître dans la persécution. Il

se montra au milieu de ses juges ; entreprit son apologie, et offrit sa fortune pour qu'il fût sursis à sa condamnation ; mais ceux qui lui avaient fermé la bouche par leurs clameurs lorsqu'il se défendait, rejetèrent ses offres, et Socrate but la ciguë.]

La mort de Socrate laissa la douleur et la terreur parmi les philosophes. Ils se refugièrent à Mégare, chez le dialecticien Euclide, où ils attendirent un tems moins orageux. De là Platon passa en Égypte, où il visita les prêtres ; en Italie, où il s'initia dans la doctrine de Pythagore ; il vit à Cyrène le géomètre Théodore ; il ne négligea aucun moyen d'augmenter ses connaissances. De retour à Athènes il ouvrit son école : il choisit un gymnase environné d'arbres et situé sur les confins d'un faubourg ; ce lieu s'appelait *Académie* ; on lisait à l'entrée : οὐδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσείτο, *on n'est point admis ici sans être géomètre.*

L'Académie était voisine du Céramique. Là, il y avait des statues de Diane, un temple, et les tombeaux de Thrasybule, de Périclès, de Chabrias, de Phormion, et de ceux qui étaient morts à Marathon, et des monumens de quelques hommes qui avaient bien mérité de la république, et une statue de l'Amour, et des autels consacrés à Minerve, à Mercure, aux Muses, à Hercule, et à Jupiter, surnommé Καταιβάτος, et les trois Grâces, et l'ombre de quelques platanes antiques. Platon laissa cette partie de son patrimoine, en mourant, à tous ceux qui aiment le repos, la solitude, la méditation et le silence.

Platon ne manqua pas d'auditeurs. Speusippe, Xénocrate et Aristote assistèrent à ses leçons. Il forma Hypéride, Lycurgue, Démosthène et Isocrate. La courtisane

Lasthénie, de Mantinée, fréquenta l'Académie; Axiothée, de Philiase, s'y rendit en habit d'homme. Ce fut un concours de personnes de tout âge, de tout état, de tout sexe, et de toute contrée. Tant de célébrité ne permit pas à l'envie et à la calomnie de rester assoupies : Xénophon, Antisthène, Diogène, Aristippe, Æchyne, Phédon, s'élevèrent contre lui, et Athénée s'est plu à transmettre à la postérité les imputations odieuses dont on a cherché à flétrir la mémoire de Platon; mais une ligne de ses ouvrages suffit pour faire oublier et ses défauts, s'il en eut, et les reproches de ses ennemis.

Il semble qu'il soit plus permis aux grands hommes d'être méchans. Le mal qu'ils commettent passe avec eux; le bien qui résulte de leurs ouvrages dure éternellement : ils ont affligé leurs parens, leurs amis, leurs concitoyens, leurs contemporains, je le veux; mais ils continuent d'instruire et d'éclairer l'univers. J'aimerais mieux Bacon, grand auteur et homme de bien; mais s'il faut opter, je l'aime mieux encore grand homme et fripon, qu'homme de bien et ignorant : ce qui eût été le mieux pour lui et pour les siens, n'est pas le mieux pour moi : c'est un jugement que nous portons malgré nous. Nous lisons Homère, Virgile, Horace, Cicéron, Milton, le Tasse, Corneille, Racine, et ceux qu'un talent a placés sur la même ligne, et nous ne songeons guère à ce qu'ils ont été. Le méchant est sous la terre, nous n'en avons plus rien à craindre; ce qui reste après lui de bien subsiste et nous en jouissons. Voilà des lignes vraies que j'écris à regret; car il me plairait bien davantage de troubler le grand homme qui vit tranquille sur sa malfaisance, que de l'en consoler par l'oubli que je lui en promets; mais, après tout, cette

éponge des siècles fait honneur à l'espèce humaine.

Platon fut un homme de génie, laborieux, continent et sobre, grave dans son discours et dans son maintien, patient, affable; ceux qui s'offensent de la liberté avec laquelle son *Banquet* est écrit, en méconnaissent le but; et puis il n'est pas moins important, pour juger les mœurs que pour purger les ouvrages, de remonter aux tems et de se transporter sur les lieux; nous sommes moins ce qu'il plaît à la nature qu'au moment où nous naissons.

Il s'appliqua toute sa vie à rendre la jeunesse instruite et vertueuse. Il ne se mêla point des affaires publiques. Ses idées de législation ne cadraient pas avec celles de Dracon et de Solon : il parlait de l'égalité de fortune, et d'autorité qu'il est difficile d'établir, et peut-être impossible de conserver chez aucun peuple. Les Arcadiens, les Thébains, les Cyrénéens, les Syracusains, les Crétois, les Éléens, les Pyrrhéens, et d'autres qui travaillaient à réformer leurs gouvernemens, l'appelèrent; mais, trouvant une répugnance invincible à la communauté générale de toutes choses, de la férocité, de l'orgueil, de la suffisance, trop de richesses, trop de puissance, des difficultés de toute espèce, il n'alla point, il se contenta d'envoyer ses disciples. Dion, Pithon et Héraclide, qui avaient puisé dans son école la haine de la tyrannie, en franchissant, le premier, la Sicile, les deux autres la Thrace. Il fut aimé de quelques souverains; les souverains ne rougissaient pas alors d'être philosophes. Il voyagea trois fois en Sicile; la première, pour connaître l'île et voir la chaudière de l'Etna; la seconde, à la sollicitation de Denys et des Pythagoriciens, qui avaient espéré que son éloquence et sa sagesse pourraient beaucoup sur les esprits; ce fut aussi

l'objet de la troisième visite qu'il fit à Denys. De retour dans Athènes, il se livra tout entier aux Muses et à la philosophie. Il jouit d'une santé constante et d'une longue vie, récompense de sa frugalité; il mourut âgé de quatre-vingt-un ans, la première de la cent huitième olympiade. Le perse Mithridate lui éleva une statue, Aristote un autel: on consacra par la solennité le jour de sa naissance, et l'on frappa des monnaies à son effigie. Les siècles qui se sont écoulés n'ont fait qu'accroître l'admiration qu'on avait pour ses ouvrages. Son style est moyen entre la prose et la poésie : il offre des modèles en tout genre d'éloquence : celui qui n'est pas sensible aux charmes de ses dialogues n'a pas de goût. Personne n'a su établir le lieu de la scène avec plus de vérité, ni mieux soutenir ses caractères. Il a des momens de l'enthousiasme le plus sublime. Son dialogue de la *Sainteté* est un chef-d'œuvre de finesse; son *Apologie de Socrate* en est un de véritable éloquence; ce n'est pas à la première lecture qu'on saisit l'art et le but du *Banquet*. Il y a plus à profiter pour un homme de génie, dans un passage de cet auteur, que dans mille volumes de critique. Homère et Platon attendent encore un traducteur digne d'eux. Il professa la double doctrine. Il est difficile, dit-il dans le *Timée*, de remonter à l'auteur de cet univers, et il serait dangereux de publier ce qu'on en découvrirait. Il vit que le doute était la base de la véritable science; aussi tous ses dialogues respirent-ils le scepticisme; ils en ressemblent d'autant plus à la conversation. Il ne s'ouvrit de ses véritables sentimens qu'à quelques amis; le sort de son maître l'avait rendu circonspect : il fut partisan, jusqu'à un certain point, du silence pythagorique; il imita les prêtres d'Égypte, les mortels les plus

taciturnes et les plus cachés. Il est plus occupé à réfuter qu'à prouver, et il échappe presque toujours à la malignité du lecteur, à l'aide d'un grand nombre d'interlocuteurs qui ont alternativement tort et raison. Il appliqua les mathématiques à la philosophie; il tenta de remonter à l'origine des choses, et il se perdit dans ses spéculations; il est peut-être moins à lire pour les choses qu'il dit que pour la manière de les dire; ce n'est pas qu'on ne rencontre chez lui des vérités générales d'une philosophie profonde et vraie. Parle-t-il de l'harmonie générale de l'univers, celui qui en fut l'auteur emprunterait sa langue et ses idées.

De la philosophie de Platon.

Il disait :

Le nom de *sage* ne convient qu'à Dieu, celui de *philosophe* suffit à l'homme.

La sagesse a pour objet les choses intelligibles; la science, les choses qui sont relatives à Dieu et à l'âme quand elle est séparée du corps.

La nature et l'art concourent à former le philosophe.

Il aime la vérité dès son enfance; il a de la mémoire et de la pénétration; il est porté à la tempérance; il se sent du courage.

Les choses sont ou intelligibles ou actives, et la science est ou théorique ou pratique.

Le philosophe, qui contemple les choses intelligibles, imite l'Être suprême.

Ce n'est point un être oisif; il agira, si l'occasion s'en présente.

Il saura prescrire des lois, ordonner une république, apaiser une sédition, amender la vieillesse, instruire la jeunesse.

Il ne néglige ni l'art de parler, ni celui d'arranger ses pensées.

Sa dialectique, aidée de la géométrie, l'élèvera au premier principe, et déchirera le voile qui couvre les yeux des barbares.

Platon dit que la dialectique est l'art de diviser, de définir, d'inférer et de raisonner ou d'argumenter.

Si l'argumentation est nécessaire, il l'appelle *apodectique;* si elle est probable, *épichérématique;* si elle est imparfaite ou entymématique, *rhétorique;* si fausse, *sophismatique.*

Si la philosophie contemplative s'occupe des êtres fixes, immobiles, constans, divins, existans par eux-mêmes, et causes premières des choses, elle prend le nom de *théologie;* si les astres et leurs révolutions, le retour des substances à une seule, la constitution de l'univers sont ses objets, elle prend celui de *philosophie naturelle;* si elle envisage les propriétés de la matière, elle s'appelle *mathématique.*

La philosophie pratique est ou morale, ou domestique, ou civile; morale, quand elle travaille à l'institution des mœurs; domestique, à l'économie de la famille; civile, à la conservation de la république.

De la dialectique de Platon. La connaissance de la vérité naît de la sensation, quoiqu'elle n'appartienne point à la sensation, mais à l'esprit; c'est l'esprit qui juge.

L'esprit ou l'entendement a pour objet, ou les choses simples intelligibles par elles-mêmes, constantes ou qui sont telles qu'on les conçoit; ou les choses sensibles, mais qui échappent à l'organe ou par leur petitesse, ou par leur mobilité, qui sont en vicissitude ou inconstantes;

et il y a science et opinion, science des premières, opinion des secondes.

La sensation est une affection de l'âme conséquente à quelque impression faite sur le corps.

La mémoire est la permanence de la forme reçue dans l'entendement en conséquence de la sensation.

Si le témoignage de la mémoire se confirme par celui de la sensation, il y a opinion; s'ils se contredisent, il y a erreur.

L'âme humaine est une table de cire, où la nature imprime son image; la pensée est l'entretien de l'âme avec elle-même; le discours est l'énonciation extérieure de cet entretien.

L'intelligence est l'acte de l'entendement appliqué aux premiers objets intelligibles.

L'intelligence comprend ou les intelligibles qui lui sont propres et qui étaient en elle, et elle les comprend avant que l'âme fût unie au corps; ou les mêmes objets, mais après son union avec le corps: alors l'intelligence s'appelle *connaissance naturelle*.

Cette connaissance naturelle constitue la réminiscence, qu'il ne faut pas confondre avec la mémoire; la mémoire est des choses sensibles; la réminiscence est des intelligibles.

Entre les objets intelligibles, il y en a de premiers, comme les idées; de secondaires, comme les attributs de la matière, ou les espèces qui n'en peuvent être séparées. Pareillement entre les objets sensibles, il y en a de premiers, comme la blancheur, et les autre abstraits; de secondaires, comme le blanc, et les autres concrets.

L'entendement ne juge point des objets intelligibles

premiers, sans cette raison qui fait la science. C'est de sa part un acte simple, une appréhension pure et sans discours. Le jugement des objets intelligibles secondaires suppose la même raison et le même acte, mais moins simple; et il y a intelligence.

Le sens ne juge point des objets sensibles premiers ou secondaires, sans cette raison qui fait l'opinion; le jugement des concrets la suppose, ainsi que le jugement des abstraits; mais il y a sensation.

On est appliqué à ce qu'il y a de vrai et de faux dans la spéculation; à ce qu'il y a de propre et d'étranger aux actions dans la pratique.

C'est la raison innée du beau et du bon qui rend le jugement pratique : cette raison innée est comme une règle dont nous faisons constamment l'application pendant la vie.

Le dialecticien s'occupera d'abord de l'essence de la chose, ensuite de ses accidens.

Il commencera par définir, diviser, résoudre; puis il inférera et raisonnera.

Qu'est-ce que la division? C'est la distribution d'un genre en espèces, d'un tout en parties, d'accidens en sujets, de sujets en accidens. On ne parvient à la notion de l'essence que par ce moyen.

Qu'est-ce que la définition? Comment se fait-elle? En partant du genre, passant à la différence la plus prochaine, et descendant de là à l'espèce.

Il y a trois sortes de résolutions : l'une qui remonte des choses sensibles aux intelligibles; une seconde qui procède par voie de démonstration; une troisième par voie de supposition.

Il faut que l'orateur connaisse l'homme, les différences de l'espèce humaine, les formes diverses de l'énonciation, les motifs de persuasion, et les avantages des circonstances : c'est-là ce qui constitue l'art de bien dire.

Il ne faut pas ignorer la manière dont le sophisme prend le caractère de la vérité.

La connaissance des mots et la raison de la dénomination ou l'étymologie, ne sont pas étrangères à la dialectique.

De la philosophie contemplative de Platon, et premièrement de sa théologie.

Il ne se fait rien de rien.

Il y a deux causes des choses ; l'une dont elles sont, l'autre par laquelle elles sont : celle-ci est Dieu ; l'autre est la matière. Dieu et la matière sont éternels et également indépendans quant à leur essence et à leur existence.

La matière est infinie en étendue et en durée.

La matière n'est point un corps ; mais tous les corps sont d'elle.

Il y a dans la matière une force aveugle, brute, nécessaire, innée, qui la meut témérairement, et dont elle ne peut être entièrement dépouillée. C'est un obstacle que Dieu même n'a pu surmonter. C'est la raison pour laquelle il n'a pas fait ce que l'on conçoit de mieux. De là, tous les défauts et tous les maux. Le mal est nécessaire ; il y en a le moins qu'il est possible.

Dieu est un principe de bonté opposée à la méchanceté de la matière. C'est la cause par laquelle tout est ; c'est la source des êtres existans par eux-mêmes, spirituels et parfaits ; c'est le principe premier ; c'est le grand ouvrier ; c'est l'ordonnateur universel.

Il est difficile à l'entendement de s'élever jusqu'à lui. Il est dangereux à l'homme de divulguer ce qu'il en a conçu.

On peut démontrer évidemment son existence et ses attributs.

Elle se manifeste à celui qui s'interroge lui-même, et à celui qui jette quelques regards attentifs sur l'univers.

Dieu est une raison incorporelle qu'on ne saisit que par la pensée.

Il est libre, il est puissant, il est sage, il dispose de la matière autant que l'essence de celle-ci le permet.

Il est bon; un être bon est inaccessible à l'envie : il a donc voulu que tout fût bon; qu'il n'y eût de mal que celui qu'il ne pouvait empêcher.

Qu'est-ce qui l'a dirigé dans l'ordination du monde? Un exemplaire éternel qui était en lui, qui y est, et qui ne change point.

Cet exemplaire éternel, cette raison première des choses, cette intelligence contient en elle les exemplaires, les raisons et les causes de toutes les autres : ces exemplaires sont éternels par eux-mêmes, immanens, et les modèles de l'essence des choses passagères et changeantes.

Lorsque Dieu informa la matière, lorsqu'il voulut que le monde fût, il y plaça une âme.

Il y a des dieux incréés; il y en a de produits.

Ceux-ci ne sont par leur nature ni éternels, ni immortels, ni indissolubles; mais ils durent et dureront toujours par un acte de la volonté divine qui les conserve et qui les conservera.

Il y a des démons dont la nature est moyenne entre celle des dieux et de l'homme.

Ils transmettent ce qui est de Dieu à l'homme, et ce

qui est de l'homme à Dieu. Ils portent nos prières et nos sacrifices en haut; ils descendent en bas les grâces et les inspirations.

L'Être éternel, les dieux au-dessous de lui, mais éternels comme lui, les dieux produits, les démons, les hommes, les animaux, les êtres matériels, la matière, le destin : voilà la chaîne universelle.

De la physique de Platon.

Rien ne se fait sans cause.

L'ouvrier a en soi le modèle de son ouvrage; il a les yeux sur ce modèle en travaillant : il en réalise l'idée.

Puisque le monde est, il est par quelque principe.

C'est un grand automate.

Il est un, parce qu'il est tout.

Il est corporel, visible et tangible, mais on ne voit rien sans feu, on ne touche point sans solidité. Il n'y a point de solidité sans terre : Dieu produisit donc d'abord le feu et la terre, ensuite l'eau qui servit de moyen d'union entre la terre et le feu.

Puis il anima la masse.

L'âme ordonna, la masse obéit, la masse fut sensible. L'âme diffuse échappa aux sens : on ne la conçut que par son action.

Il voulut que l'âme du monde fût éternelle; que la masse du monde fût éternelle; que le composé de l'âme et de la masse fût éternel. Mais comment attacha-t-il l'éternité à un tout produit et répugnant par sa nature à cet attribut? Ce fut par une image mobile de la durée que nous appelons le tems. Il tira cette image de l'éternité qui est une, et il en revêtit le monde.

Les corps ont de la profondeur : la profondeur est

composée de plans ; les plans se résolvent tous en triangle : les élémens sont donc triangulaires.

La plus solide des figures, c'est le cube. La terre est cubique ; le feu est pyramidal ; l'air est en octaèdre ; l'eau en icosaèdre.

Les figures, les nombres, les mouvemens, les puissances, furent coordonnés de la manière la plus convenable à la nature de la matière.

Le mouvement est un : il appartient à la grande intelligence ; il se distribue en sept espèces.

Le mouvement ou la révolution circulaire du monde est un effet de la présence du mouvement en tout et partout.

Le monde a ses périodes. A la consommation de ces périodes, il revient à son état d'origine, et la grande année recommence.

La lune, le soleil et le reste des astres ont été formés pour éclairer la terre et mesurer la durée.

L'orbe au-dessus de la terre est celui de la lune. L'orbe au-dessus de la lune est celui du soleil.

Un orbe général les emporte tous d'un commun mouvement, tandis qu'ils se meuvent chacun en des sens contraires au mouvement général.

Cette terre qui nous nourrit est suspendue par le pôle. C'est le séjour de la lumière et des ténèbres. C'est la plus ancienne des divinités produites dans la profondeur du ciel.

La cause première abandonna la production des animaux aux dieux subalternes. Ils imitèrent sa vertu génératrice : elle avait engendré les dieux, les dieux engendrèrent les animaux.

De là Platon descend à la formation des autres corps.

De l'âme, selon Platon, ou de sa psychologie. Dieu ayant abandonné la formation de l'homme aux dieux subalternes, il versa dans la masse générale ce germe immortel, divin, qui devait en être extrait, et anima l'être destiné à connaître la justice, et à offrir des sacrifices.

Ce germe fut infecté par son union avec la matière. De là, l'origine du mal moral, les passions, les vices, les vertus, la douleur, les châtimens, les peines et les récompenses à venir.

L'âme a trois parties différentes, et chacune de ses parties a son séjour; une partie incorruptible placée dans la tête; une partie concupiscente placée dans le cœur; une partie animale placée entre le diaphragme et l'ombilic. Celle-ci préside aux fonctions animales, la précédente aux passions, la supérieure à la raison.

L'âme est immortelle. Elle est le principe du mouvement : elle se meut, et meut le reste. Elle est l'élément de la vie; elle s'occupe des choses permanentes, éternelles, immortelles, analogues à sa nature : elle se rappelle les connaissances qu'elle avait avant que d'être unie au corps.

Avant que de les enfermer dans ce sépulcre, il a dit que si elles obéissaient fidélement aux lois de la nécessité et du destin auxquels il les soumettait, elles seraient un jour récompensées par un bonheur sans fin.

Platon regardait les mathématiques, comme l'étude la plus propre à accoutumer l'homme aux généralités et aux abstractions, et à l'élever des choses sensibles aux choses inintelligibles.

Il s'en manquait de beaucoup qu'il méprisât l'astronomie

et la musique; mais la perfection de l'entendement et la pratique de la vertu étaient toujours le dernier terme auquel il les rapportait. Ce fut un théosophe par excellence.

De la philosophie pratique de Platon, et premièrement de sa morale.

Dieu est le souverain bien.

La connaissance et l'imitation du souverain bien est la plus grande félicité de l'homme.

Ce n'est que par l'âme que l'homme peut acquérir quelque similitude avec Dieu.

La beauté, la santé, la force, les richesses, les dignités ne sont des biens que par l'usage qu'on en fait : ils rendent mauvais ceux qui en abusent.

La nature a doué de certaines qualités sublimes ceux qu'elle a destinés à la condition de philosophe. Ils seront un jour assis à la table des dieux : c'est là qu'ils connaîtront la vérité, et qu'ils riront de la folie de ceux qui se laissent jouer par des simulacres.

Il n'y a de bon que ce qui est honnête.

Il faut préférer à tout la vertu, parce que c'est une chose divine : elle ne s'apprend point, Dieu la donne.

Celui qui sait être vertueux, sait être heureux au milieu de l'ignominie, dans l'exil, malgré la mort et ses terreurs.

Donnez tout à l'homme, excepté la vertu, vous n'aurez rien fait pour son bonheur.

Il n'y a qu'un grand précepte ; c'est de s'assimiler à Dieu.

On s'assimile à Dieu par degrés, et le premier c'est d'imiter les bons génies, et d'avoir leur prudence, leur justice et leur tempérance.

Il faut être persuadé de la misère actuelle de sa condition, et regarder le corps comme une prison dont l'âme tirée par la mort passera à la connaissance de la nature essentielle et vraie, si l'homme a été heureusement né, s'il a reçu une éducation, des mœurs, des sentimens conformes à la loi générale, et s'il a pratiqué les maximes de la sagesse.

L'effet nécessaire de ces qualités sera de le séparer des choses humaines et sensibles, et de l'attacher à la contemplation des intelligibles.

Voilà la préparation au bonheur : on y est initié par les mathématiques.

Les pas suivans consistent à dompter ses passions, et à s'accoutumer à la tâche du philosophe ou à l'exercice de la vertu.

La vertu est la meilleure et la plus parfaite affection de l'âme, qu'elle embellit et où elle assied la constance et la fermeté avec l'amour de la vérité dans la conduite et les discours, seul ou avec les autres.

Chaque vertu a sa partie de l'âme à laquelle elle préside ; la prudence préside à la partie qui raisonne ; la force, à la partie qui désire.

La prudence est la connaissance des biens, des maux, et des choses qui tiennent le milieu : la force est l'observation légitime d'un décret doux ou pénible ; la tempérance est l'assujétissement des passions à la raison. La justice est une harmonie particulière de ces trois vertus, en conséquence de laquelle chaque partie de l'âme s'occupe de ce qui lui est propre ; de la manière la plus conforme à la dignité de son origine : la raison commande, et le reste obéit.

Les vertus sont tellemet enchaînées entre elles, qu'on ne peut les séparer : celui qui pèche est déraisonnable, imprudent et ignorant. Il est impossible que l'on soit en même tems prudent, intempérant et pusillanime.

Les vertus sont parfaites; elles ne s'augmentent et ne se diminuent point : c'est le caractère du vice.

La passion est un mouvement aveugle de l'âme frappée d'un objet bon ou mauvais.

Les passions ne sont pas de la partie raisonnable; aussi naissent-elles et passent-elles malgré nous.

Il y a des passions sauvages et féroces; il y en a de douces.

La volupté, la douleur, la colère, la commisération, sont du nombre de ces dernières; elles sont de la nature de l'homme; elles ne commencent à être vicieuses qu'en devenant excessives.

Les passions sauvages et féroces ne sont pas dans la nature; elles naissent de quelque dépravation particulière; telle est la misanthropie.

Dieu nous a rendu capables de plaisir et de peine.

Il y a des peines de corps, des peines d'âme, des peines injustes, des peines outrées, des peines raisonnables, des peines mesurées, des peines contraires au bien, et d'autres qui lui sont conformes.

L'amitié est une bienveillance réciproque qui rend deux êtres également soigneux l'un du bonheur de l'autre; égalité qui s'établit et qui se conserve par la conformité des mœurs.

L'amour est une espèce d'amitié.

Il y a trois sortes d'amour : un amour honteux et brutal, qui n'a d'objet que la volupté corporelle; un amour

honnête et céleste, qui ne regarde qu'aux qualités de l'âme ; un amour moyen, qui se propose la jouissance de la beauté de l'âme et du corps.

De la politique de Platon. Les fonctions des citoyens dans la république, semblables à celles des membres du corps, se réduiront à la garder, à la défendre et à la servir. Les gardiens de la république veillent et commandent ; ses défenseurs prennent les armes et se battent ; ses serviteurs sont répandus dans toutes les autres professions.

La république la plus heureuse est celle où le souverain philosophe connaît le premier bien.

Les hommes vivront misérables, tant que les philosophes ne régneront pas, ou que ceux qui règnent, privés d'une sorte d'inspiration divine, ne seront pas philosophes.

La république peut prendre cinq formes différentes ; l'aristocratie, où un petit nombre de nobles commande ; la timocratie, où l'on obéit à des ambitieux ; la démocratie, où le peuple exerce la souveraineté ; l'oligarchie, où elle est confiée à quelques-uns ; la tyrannie ou l'administration d'un seul, la plus mauvaise de toutes.

Si l'administration pèche, il faut la corriger ; c'est l'usage d'un nombre d'hommes de tout âge et de toute condition, dont les différens intérêts se balanceront.

L'usage commun des femmes ne peut avoir lieu que dans une république parfaite.

La vertu de l'homme politique consiste à diriger ses pensées et ses actions au bonheur de la république.

Des successeurs de Platon. Ceux qui succédèrent à Platon ne professèrent point tous rigoureusement sa doc-

trine. Sa philosophie souffrit différentes altérations, qui distinguèrent l'Académie en ancienne, moyenne, nouvelle et dernière. L'ancienne fut des vrais *Platoniciens*, au nombre desquels on compte Speusippe, Xénocrate, Polémon, Cratès et Crantor. La moyenne, de ceux qui retinrent ses idées, mais qui élevèrent la question de l'imbécillité de l'entendement humain, et de l'incertitude de nos connaissances, parmi lesquelles on nomme Arcésilaüs, Lacyde, Évandre et Égesine. La nouvelle, qui fut fondée par Carnéade et Clitomaque, et qui se divisa dans la suite en quatrième et cinquième; celle-ci, sous Philon et Charmide, celle-là, sous Antiochus.

DIDEROT.

POÈME.

POEME. (*Poésie.*) Un poëme est une imitation de la belle nature, exprimé par le discours mesuré.

La vraie poésie consistant essentiellement dans l'*imitation*, c'est dans l'imitation même que doivent se trouver ses différentes divisions.

Les hommes acquièrent la connaissance de ce qui est hors d'eux-mêmes par les yeux ou par les oreilles, parce qu'ils voient les choses eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double manière de connaître produit la première division de la poésie, et la partage en deux espèces, dont l'une est dramatique, où nous entendons les discours directs des personnes qui

agissent; l'autre épique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous est raconté.

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.

Si de ces deux espèces on en forme une troisième qui soit mixte, c'est-à-dire, mêlée de l'épique et du dramatique, où il y ait du spectacle et du récit; toutes les règles de cette troisième espèce seront contenues dans celles des deux autres.

Cette division, qui n'est fondée que sur la manière dont la poésie montre les objets, est suivie d'une autre qui est prise dans la qualité des objets mêmes que l'on traite dans la poésie.

Depuis la divinité jusqu'aux derniers insectes, tout ce à quoi on peut supposer de l'action, est soumis à la poésie, parce qu'il l'est à l'imitation. Ainsi, comme il y a des dieux, des rois, de simples citoyens, des bergers, des animaux, et que l'art s'est plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraisemblables, il y a aussi des opéras, des tragédies, des comédies, des pastorales, des apologues; et c'est la seconde division dont chaque membre peut être encore sous-divisé, selon la diversité des objets, quoique dans le même genre.

Ces diverses espèces de poëmes ont leur style et leurs règles particulières, dont il est parlé sous chaque article: c'est assez d'observer ici que tous les poëmes sont destinés à instruire ou à plaire, c'est-à-dire que dans les uns, l'auteur se propose principalement d'instruire, et dans les autres, de plaire, sans qu'un objet exclue l'autre. L'utile domine dans le premier genre, l'agrément dans le second;

mais dans l'un, l'utile a besoin d'être paré de quelque agrément; et dans l'autre, l'agrément doit être soutenu par l'utile, sans quoi le premier paraît dur, sec et triste; l'autre fade, insipide et vide.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

POÈME CYCLIQUE. (*Poésie.*) Il y en a de trois sortes. Le premier est lorsque le poëte pousse son sujet depuis un certain tems jusqu'à un autre, comme depuis le commencement du monde jusqu'au retour d'Ulysse, et qu'il lie tous les événemens par une enchaînure indissoluble; de manière que l'on puisse remonter de la fin au commencement, comme on est allé du commencement à la fin. C'est de cette manière que les métamorphoses d'Ovide sont un poëme cyclique, *perpetuum carmen*, parce que la première fable est la cause de la seconde, que la seconde produit la troisième, que la quatrième naît de celle-ci, et ainsi des autres. C'est pourquoi Ovide a donné ce nom à son poëme dès l'entrée.

Primaque ab origine mundi
In mea perpetuum deducite tempora carmen.

A cette sorte de poëme était directement opposée la composition que les Grecs nommaient *atacte*, c'est-à-dire, sans liaison, parce qu'on y voyait plusieurs histoires sans ordre, comme dans la *Mopsonie* d'Euphorion, qui contenait presque tout ce qui s'était passé dans l'Attique.

L'autre espèce de poëme cyclique est, lorsque le poëte prend un seul sujet et une seule action pour lui donner une étendue raisonnable dans un certain nombre de vers;

dans ce sens; l'*Iliade* et l'*Enéide* sont aussi des poëmes cycliques, dont l'un a en vue de chanter la colère d'Achille fatale aux Troyens, et l'autre l'établissement d'Énée en Italie.

On compte encore une troisième espèce de *poëme cyclique*, lorsque le poëte traite une histoire depuis son commencement jusqu'à la fin : comme, par exemple, l'auteur de la *Théséide*, dont parle Aristote; car il avait ramassé dans ce seul poëme tout ce qui était arrivé à son héros; comme Antimaque, qui avait fait la *Thébaïde*, qui a été appelée cyclique par les anciens; et celui dont parle Horace dans l'*Art poétique*.

> *Nec sic incipies* ut scriptor cyclicus *olim*,
> *Fortunam Priami cantabo et nobile lethum.*

Ce poëte n'avait pas seulement parlé de la guerre de Troye dès son commencement, mais il avait épuisé toute l'histoire de ce prince, sans oublier aucune de ses aventures, ni la moindre particularité de sa vie. Il nous reste aujourd'hui un poëme dans ce goût : c'est l'*Achilléide* de Stace, car ce poëte y a chanté Achille tout entier. Homère en avait laissé à dire plus qu'il n'en avait dit; mais Stace n'a voulu rien oublier. C'est cette dernière espèce de poëme qu'Aristote blâme, avec raison, à cause de la multiplication vicieuse des fables, qui ne peut être excusée par l'unité du héros.

Il résulte de ce détail que les *poëtes cycliques* sont ceux qui, sans emprunter de la poésie cet art de déplacer les événemens pour les faire naître les uns des autres avec plus de merveilleux, en les rapportant tous à une seule et même action, suivaient dans leurs poëmes l'ordre naturel

et méthodique de l'histoire ou de la fable, et se proposaient, par exemple, de mettre en vers tout ce qui s'était passé depuis un certain tems jusqu'à un autre, ou la vie entière de quelque prince dont les aventures avaient quelque chose de grand et de singulier.

POÈME DIDACTIQUE. (*Poésie.*) Poëme ou l'on se propose, par des tableaux d'après nature, d'instruire, de tracer les lois de la raison, du bon sens, de guider les arts, d'orner et d'embellir la vérité, sans lui faire rien perdre de ses droits. Ce genre est une sorte d'usurpation que la poésie a faite sur la prose.

Le fond naturel de celle-ci est l'instruction. Comme elle est plus libre dans ses expressions et dans ses tours, et qu'elle n'a point la contrainte de l'harmonie poétique, il lui est plus aisé de rendre nettement les idées, et par conséquent de les faire passer telles qu'elles sont dans l'esprit de ceux qu'on instruit. Aussi, les récits de l'histoire, les sciences, les arts sont-ils traités en prose. La raison en est simple : quand il s'agit d'un service important, on en prend le moyen le plus sûr et le plus facile; et ce moyen, en fait d'instruction, est sans contredit la prose.

Cependant, comme il s'est trouvé des hommes qui réunissaient en même tems les connaissances et le talent de faire des vers, ils ont entrepris de joindre dans leurs ouvrages ce qui était joint dans leur personne, et de revêtir de l'expression et de l'harmonie de la poésie, des matières qui étaient de pure doctrine. C'est de là que sont venus les ouvrages et les *Jours* d'Hésiode, les *Sentences* de Théognis, la *Thérapeutique* de Nicandre, la *Chasse et la*

Pêche d'Oppien; et, pour parler des Latins, les poëmes de Lucrèce sur la *Nature*, les *Géorgiques* de Virgile, la *Pharsale* de Lucain, et quelques autres.

Mais dans tous ces ouvrages, il n'y a de poétique que la forme. La matière était faite, il ne s'agissait que de la revêtir. Ce n'est point la fiction qui a fourni les choses, selon les règles de l'imitation, c'est la vérité même. Aussi l'imitation ne porte-t-elle ses règles que sur l'expression. C'est pourquoi le poëme didactique en général peut se définir : la vérité mise en vers; et par opposition, l'autre espèce de poésie : la fiction mise en vers. Voilà les deux extrémités : le didactique pur et le poétique pur.

Entre ces deux extrémités, il y a une infinité de milieux, dans lesquels la fiction et la vérité se mêlent et s'entr'aident mutuellement; et les ouvrages qui s'y trouvent renfermés sont poétiques ou didactiques, plus ou moins, à proportion qu'il y a plus ou moins de fiction ou de vérité. Il n'y a presque point de fiction pure, même dans les poëmes proprement dits; et réciproquement, il n'y a presque point de vérité sans quelque mélange de fiction dans les poëmes didactiques. Il y en a même quelquefois dans la prose. Les interlocuteurs des dialogues de Platon, ceux des livres philosophiques de Cicéron sont faits; et leur caractère soutenu est poétique. Il en est de même des discours dont Tite-Live a enrichi son histoire. Ils ne sont guère plus vrais que ceux de Junon ou d'Égée dans le poëme de Virgile. Il n'y a entre eux de différence qu'en ce que Tite-Live a tiré les siens des faits historiques; au lieu que Virgile les a tirés d'une histoire fabuleuse. Ils sont les uns et les autres également de la façon de l'écrivain.

Le *poëme didactique* peut traiter autant d'espèces de sujets que la vérité a de genres : il peut être historique; telle est la *Pharsale* de Lucain. Il peut donner des préceptes pour régler les opérations dans un art, comme dans l'agriculture, dans la poésie, etc.; tels sont les *Georgiques* de Virgile et l'*art poétique* d'Horace, qu'on nomme simplement poëme didactique.

Mais toutes ces espèces de poëmes ne sont pas tellement séparées, qu'elles ne se prêtent quelquefois un secours mutuel. Les sciences et les arts sont frères et sœurs; c'est un principe qu'on ne saurait trop répéter dans cette matière. Leurs biens sont communs entre eux, et ils prennent partout ce qui peut leur convenir. Ainsi, dans la poésie philosophique, il entre quelquefois des faits historiques et des observations tirées des arts. Pareillement dans les poëmes historiques et didactiques, il entre souvent des raisonnemens et des principes. Mais ces emprunts ne constituent pas le fond du genre; ils n'y viennent que comme auxiliaires, ou quelquefois comme délassemens, parce que la variété est le repos de l'esprit. Quand l'esprit est las d'un genre, d'une couleur, on lui en offre une autre qui exerce une autre faculté, et qui donne à celle qui était fatiguée le tems de réparer ses forces.

Il y a plus; car quelles libertés ne se donnent pas les poëtes? Quelquefois ils se laissent emporter au gré de leur imagination; et las de la vérité qui semble leur faire porter le joug, ils prennent l'essor, s'abandonnent à la fiction, et jouissent de tous les droits du génie. Alors ils cessent d'être historiens, philosophes, artistes. Ils ne sont plus que poëtes. Ainsi, Virgile cesse d'être agriculteur,

quand il raconte les fables d'Aristée et d'Orphée. Il quitte la vérité pour la vraisemblance; il est maître et créateur de sa matière : ce qui pourtant n'empêche pas que la totalité de son poëme ne soit dans le genre didactique. Son épisode est dans son poëme, ce qu'une statue est dans une maison, c'est-à-dire, un morceau de pur ornement dans un édifice fait pour l'usage.

Les *poëmes didactiques* ont, comme tous les ouvrages, dès qu'ils sont achevés et finis, un commencement, un milieu et une fin. On propose le sujet, on le traite, on l'achève. Voilà qui peut suffire sur la matière du poëme didactique; venons à la forme.

Les Muses savent tout; non-seulement ce qui est, mais encore ce qui peut être sur la terre, dans les enfers, au ciel, dans tous les espaces soit réels, soit possibles. Par conséquent, si les poëtes, quand ils ont voulu feindre des choses qui n'étaient pas, ont pu les mettre dans la bouche des Muses, pour leur donner par-là plus de crédit; ils ont pu, à plus forte raison, y mettre les choses vraies et réelles, et leur faire dicter des vers soit sur les sciences, soit sur l'histoire, soit sur la manière d'élever et de perfectionner les arts. C'est là-dessus qu'est fondée la forme poétique qui constitue le poëme didactique ou de doctrine.

Il a toujours été permis à tout auteur de choisir la forme de son ouvrage; et loin de lui faire un crime d'employer quelque tour adroit pour rendre le sujet qu'il traite plus agréable, on lui en sait gré, quand il soutient le ton qu'il a pris, et qu'il est fidèle à son plan.

Les poëtes didactiques n'ont pas jugé à propos de faire parler de simples mortels; ils ont invoqué les divinités. Et comme ils se sont supposés exaucés, ils ont parlé en

hommes inspirés, et à peu près comme ils s'imaginaient que les dieux l'auraient fait. C'est sur cette supposition que sont fondées toutes les règles générales du pëome didactique quant à la forme. Voici les règles générales :

1° Les *poëtes didactiques* cachent l'ordre jusqu'à un certain point. Ils semblent se laisser aller à leur génie et suivre la matière telle qu'elle se présente, sans s'embarrasser de la conduire par une sorte de méthode qui avouerait l'art. Ils évitent tout ce qui aurait l'air compassé et mesuré. Ils ne mettront cependant point la mort d'un héros avant sa naissance, ni la vendange avant l'été. Le désordre qu'ils se permettent n'est que dans les petites parties, où il paraît un effet de la négligence et de l'oubli plutôt que d'ignorance. Dans les grandes, ils suivent ordinairement l'ordre naturel.

2° La seconde règle est une suite de la première. En vertu du droit que se donnent les poëtes, de traiter les matières en écrivains libres et supérieurs, ils mêlent dans leurs ouvrages des choses étrangères à leur sujet, qui n'y tiennent que par occasion, et cela pour avoir le moyen de montrer leur érudition, leur supériorité, leur commerce avec les Muses. Tels sont les épisodes d'Aristée et d'Orphée, la métamorphose de quelque nymphe en souci, en rivière, en rocher.

3° La troisième regarde l'expression. Ils s'arrogent tous les priviléges du style poétique. Ils chargent les idées en prenant des termes métaphoriques, au lieu des termes propres, en y ajoutant les idées accessoires par des épithètes qui fortifient, augmentent, modifient les idées principales. Ils emploient des tours hardis, des constructions licencieuses, des figures de mots et de pensées qu'ils

placent d'une façon singulière. Ils sèment des traits d'une érudition détournée et peu commune. Enfin, ils prennent tous les moyens de persuader à leurs lecteurs que c'est un génie qui leur parle, afin d'étonner par-là leur esprit et de maîtriser leur attention.

La quatrième règle et la plus importante à suivre, est de rendre le *poëme didactique* le plus intéressant qu'il est possible. Tous les auteurs de goût qui ont composé de tels poëmes, et qui ont employé les vers à nous donner des leçons, se sont conduits sur ce principe. Afin de soutenir l'attention du lecteur, ils ont semé leurs vers d'images qui peignent des objets touchans; car les objets qui ne sont propres qu'à satisfaire notre curiosité, ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attendrir. S'il m'est permis de parler ainsi, l'esprit est d'un commerce plus difficile que le cœur.

Quand Virgile composa les *Géorgiques*, qui sont un poëme didactique, dont le titre nous promet des instructions sur l'agriculture et sur les occupations de la vie champêtre, il eut attention à le remplir d'imitations faites d'après des objets qui nous auraient attachés dans la nature. Virgile ne s'est pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage. Il place dans un de ses livres une dissertation faite à l'occasion des présages du soleil; il y traite avec toute l'invention dont la poésie est capable, le meurtre de Jules-César et le commencement du règne d'Auguste. On ne pouvait pas entretenir les Romains d'un sujet qui les intéressât davantage.

Virgile met dans un autre livre la fable miraculeuse d'Aristée et la peinture des effets de l'amour. Dans un

autre, c'est un tableau de la vie champêtre qui forme un paysage riant et rempli des figures les plus aimables. Enfin, il insère dans cet ouvrage l'aventure tragique d'Orphée et d'Eurydice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verraient véritablement.

Il est si vrai que ce sont ces images qui sont cause qu'on se plaît tant à lire les *Géorgiques*, que l'attention se relâche sur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis. Supposé même que l'objet qu'un poëme didactique nous présente fût si curieux qu'on le lût une fois avec plaisir, on ne le relirait pas avec la même attention qu'on relit une églogue. L'esprit ne saurait jouir deux fois du plaisir de sentir la même émotion. Le plaisir d'apprendre est consommé par le plaisir de savoir.

Les *poëmes didactiques* que leurs auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques assez fréquens, ne sont guère entre les mains du commun des hommes.

Quel que soit le mérite de ces poëmes, on en regarde la lecture comme une occupation sérieuse, et non pas comme un plaisir. On les aime moins, et le public n'en retient guère que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue Virgile d'avoir enrichi les *Géorgiques*.

Il n'est personne qui n'admire le génie et la verve de Lucrèce, l'énergie de ses expressions, la manière hardie dont il peint des objets pour lesquels le pinceau de la poésie ne paraissait point fait, enfin sa dextérité pour mettre en vers des choses que Virgile lui-même aurait peut-être désespéré de pouvoir dire en langage des dieux : mais Lucrèce est bien plus admiré qu'il n'est lu. Il y a plus à profiter dans son poëme *de naturâ rerum*, que

dans l'*Énéide* de Virgile : cependant tout le monde lit et relit Virgile; et peu de personnes font de Lucrèce leur livre favori. On ne lit son ouvrage que de propos délibéré. Il n'est point, comme l'*Énéide*, un de ces livres sur lesquels un attrait invincible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux. Qu'on compare le nombre des traductions de Lucrèce avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies, et l'on trouvera quatre traductions de l'*Énéide* de Virgile contre une traduction du poëme *de naturâ rerum*. Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront que les livres qui les instruiront. Comme l'ennui leur est plus à charge que l'ignorance, ils préfèrent le plaisir d'être émus au plaisir d'être instruits.

POÈME DRAMATIQUE. (*Poésie.*) Représentation d'actions merveilleuses, héroïques ou bourgeoises.

Le poëme dramatique est ainsi nommé du mot grec δραμα, qui vient de l'éolique δραεῖν ou δραν, lequel signifie *agir*; parce que dans cette espèce de poëme on ne raconte point l'action comme dans l'épopée, mais qu'on la montre elle-même dans ceux qui la représentent. L'action *dramatique* est soumise aux yeux, et doit se peindre comme la vérité : or le jugement des yeux, en fait de spectacle, est infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela est si vrai, que dans les drames mêmes on met en récit ce qui serait peu vraisemblable en spectacle. On dit qu'Hippolyte a été attaqué par un monstre et déchiré par ses chevaux, parce que si on eût voulu représenter cet événement plutôt que de le raconter, il y aurait

une infinité de petites circonstances qui auraient trahi l'art et changé la pitié en risée. Le précepte d'Horace y est formel; et quand Horace ne l'aurait point dit, la raison le dit assez.

On y exige encore non-seulement que l'action soit une, mais qu'elle se passe toute en un même jour, en un même lieu. La raison de tout cela est dans l'imitation.

Comme toute action se passe en un lieu, ce lieu doit être convenable à la qualité des acteurs. Si ce sont des bergers, la scène est un paysage : celle des rois est un palais, ainsi du reste.

Pourvu qu'on conserve le caractère du lieu, il est permis de l'embellir de toutes les richesses de l'art; les couleurs et la perspective en font toute la dépense. Cependant il faut que les mœurs des acteurs soient peintes dans la scène même; qu'il y ait une juste proportion entre la demeure et le maître qui l'habite; qu'on y remarque les usages des tems, des pays, des nations. Un Américain ne doit être ni vêtu, ni logé comme un Français; ni un Français comme un ancien Romain, ni même comme un Espagnol moderne. Si on n'a point de modèle, il faut s'en figurer un, conformément à l'idée que peuvent en avoir les spectateurs.

Les deux principales espèces de *poëmes dramatiques* sont la tragédie et la comédie, ou comme disaient les anciens, le cothurne et le brodequin.

La tragédie partage avec l'épopée la grandeur et l'importance de l'action, et n'en diffère que par le *dramatique* seulement. Elle imite le beau, le grand; la comédie imite le ridicule. L'une élève l'âme et forme le cœur, l'autre polit les mœurs, et corrige le dehors. La tragédie nous hu-

manise par la compassion, et nous retient par la crainte, φοβος καὶ ἔλεος : la comédie nous ôte le masque à demi, et nous présente adroitement le miroir. La tragédie ne fait pas rire, parce que les sottises des grands sont presque des malheurs publics :

Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

La comédie fait rire, parce que les sottises des petits ne sont que des sottises : on n'en craint point les suites. La tragédie excite la terreur et la pitié, ce qui est signifié par le nom même de la tragédie. La comédie fait rire, et c'est ce qui la rend comique ou comédie.

Au reste, la *poésie dramatique* fit plus de progrès depuis 1635 jusqu'en 1665, elle se perfectionna plus en ces trente années-là, qu'elle ne l'avait fait dans les trois siècles précédens. Rotrou parut en même tems que Corneille; Racine, Molière et Quinaut vinrent bientôt après. Quels progrès a faits depuis parmi nous cette même poésie dramatique? aucun. Mais il est inutile d'entrer ici dans de plus grands détails.

POÈME ÉPIQUE. (*Poésie.*) Récit poétique de quelque grande action qui intéresse des peuples entiers, ou même tout le genre humain. Les Homère et les Virgile en ont fixé l'idée, jusqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis.

Le poëme épique est bien différent de l'histoire, quoiqu'il ait avec elle une ressemblance apparente. L'histoire est consacrée à la vérité, mais l'épopée peut ne vivre que de mensonges; elle ne connaît d'autres bornes que celles de la possibilité.

Quand l'histoire, dit M. Le Batteux, a rendu son témoignage, tout est fait pour elle; on ne lui demande rien au-delà. On veut, au contraire, que l'épopée charme le lecteur, qu'elle excite son admiration, qu'elle occupe en même tems la raison, l'imagination, l'esprit; qu'elle touche les cœurs, étonne les sens, et fasse éprouver à l'âme une suite de situations délicieuses, qui ne soient interrompues quelques instans que pour les renouveler avec plus de vivacité.

L'histoire présente les faits sans songer à plaire par la singularité des causes ou des moyens. C'est le portrait des tems et des hommes; par conséquent l'image de l'inconstance et du caprice, de mille variations qui semblent l'ouvrage du hasard et de la fortune. L'épopée ne raconte qu'une action et non plusieurs. Cette action est essentiellement intéressante; ses parties sont concertées; les causes sont vraisemblables; les acteurs ont des caractères marqués, des mœurs soutenues; c'est un tout entier, proportionné, ordonné, parfaitement lié dans toutes ses parties.

Enfin, l'histoire ne montre que les causes naturelles; elle marche, ses mémoires et ses dates à la main; guidée par la philosophie, elle va quelquefois dans le cœur des hommes chercher les principes secrets des événemens, que le vulgaire attribue à d'autres causes; jamais elle ne remonte au-delà des forces, ni de la prudence humaine. L'épopée est le récit d'une muse; c'est-à-dire, d'une intelligence céleste, laquelle a vu non-seulement le jeu de toutes les causes naturelles, mais encore l'action des causes surnaturelles, qui préparent les ressorts humains, qui leur donnent l'impulsion et la direction, pour produire l'action qui est l'objet du poëme.

La première idée qui se présente à un poëte qui veut entreprendre un ouvrage, c'est d'immortaliser son génie : c'est la fin de l'ouvrier ; cette idée le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, et qui soit en même tems capable de porter le merveilleux : ce sujet ne peut être qu'une action.

Pour en dresser toutes les parties et les rédiger en un seul corps, il fait comme les hommes qui agissent, il se propose un but où se portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir : c'est la fin de l'ouvrage.

Toutes les parties étant ainsi ordonnées vers un seul terme marqué avec précision, le poëte fait valoir tous les priviléges de son art. Quoique son sujet soit tiré de l'histoire, il s'en rend maître, il ajoute, il retranche, il transpose, il crée, il dresse les machines à son gré, il prépare de loin des ressorts secrets, des forces mouvantes; il dessine d'après les idées de la belle nature les grandes parties ; il détermine les caractères de ses personnages; il forme le labyrinthe de l'intrigue; il dispose tous ses tableaux selon l'intérêt de l'ouvrage, et, conduisant son lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours apercevoir dans le lointain une perspective plus charmante, qui séduit sa curiosité, et l'entraîne malgré lui jusqu'au dénouement et à la fin du poëme.

Il est vrai que ni la société, ni l'histoire ne lui offrent point de tableaux si parfaits et si achevés. Mais il suffit qu'elles lui en montrent les parties, et qu'il ait en soi les principes qui doivent le guider dans la composition du tout.

Le plan de toute l'action étant dressé de la sorte, il invoque la muse qui doit l'inspirer : aussitôt après cette in-

vocation, il devient un autre homme.

. . . . . *Cui talia fanti*
. . . . *Subitò non vultus, non color unus ;*
Et rabie fera corda tument, majorque videri,
Nec mortale sonans affluatur numine quando
Jam propriore dei. . . .
Tros Anchisiade. . . .

Il est autant dans le ciel que sur la terre : il paraît tout pénétré de l'esprit divin ; ses discours ressemblent moins au témoignage d'un historien scrupuleux qu'à l'extase d'un prophète. Il appelle par leurs noms les choses qui n'existent pas encore : il voit plusieurs siècles auparavant la mer Caspienne qui frémit, et les sept embouchures du Nil qui se troublent dans l'attente d'un héros.

Ce ton majestueux se soutient ; tout s'ennoblit dans sa bouche ; les pensées, les expressions, les tours, l'harmonie, tout est rempli de hardiesse et de pompe. Ce n'est point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate et qui se tait ; c'est un grand fleuve qui roule ses flots avec bruit, et qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde : en un mot, c'est un dieu qui fait récit à des dieux.

Je ne discuterai point ici ce qui concerne le plan de l'épopée, son choix, son action, son nœud, son dénouement, ses épisodes, ses personnages et son style : j'y renvoie le lecteur, et je me borne aux marques générales les plus importantes qu'on trouvera détaillées dans un discours de Voltaire sur cette matière.

Que l'action du *poëme épique* soit simple ou complexe, dit ce beau génie ; qu'elle achève dans un mois ou

dans une année, ou qu'elle dure plus long-tems, que la scène soit fixée dans un seul endroit, comme dans l'*Iliade*: que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'*Odyssée*; qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer, sur le rivage d'Afrique, comme dans la Lusiade; dans l'Amérique, comme dans l'Araucana; dans le ciel, dans l'enfer, hors les limites de notre monde, comme dans le Paradis de Milton: il n'importe, le poëme sera toujours un poëme épique, un poëme héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite.

Si vous faites scrupule, disait le célèbre Adisson, de donner le titre de poëme épique au *Paradis perdu* de Milton, appelez-le, si vous voulez, *poëme divin*; donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confessiez que c'est un ouvrage aussi admirable en son genre que l'*Énéide*; ne disputons jamais sur les noms; c'est une puérilité impardonnable.

Mais le point de la question et de la difficulté est de savoir sur quoi les nations polies se réunissent, et sur quoi elles diffèrent. Un *poëme épique* doit par-tout être fondé sur le jugement et embelli par l'imagination; ce qui appartient au bon goût, appartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une action une et simple qui se développe aisément et par degrés, et qui ne coûte point une attention fatigante, leur plaira davantage qu'un amas confus d'aventures monstrueuses. On souhaite généralement que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes, qui soient comme les membres

d'un corps robuste et qui soit bien proportionné.

Plus l'action sera grande, plus elle plaira à tous les hommes dont la faiblesse est d'être séduite par tout ce qui est au-delà de la vie commune. Il faudra sur-tout que cette action soit intéressante; car tous les cœurs veulent être remués, et un poëme parfait d'ailleurs, serait insipide s'il ne touchait point en tout tems et en tout pays. Elle doit être entière, parce qu'il n'y a point d'homme qui puisse être satisfait, s'il ne reçoit qu'une partie du tout qu'il s'est promis d'avoir.

Telles sont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent les lettres; mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleste, la nature des épisodes, tout ce qui dépend de la tyrannie et de la coutume, et de ce sentiment qu'on nomme *goût*; voilà sur quoi il y a mille opinions, et point de règles générales.

Nous devons admirer ce qui est universellement beau chez les anciens; nous devons nous prêter à ce qui était beau dans leur langue et dans leurs mœurs; mais ce serait s'égarer étrangement que de les vouloir suivre en tout à la piste. Nous ne parlons point la même langue; la religion, qui est presque toujours la base de la poésie épique, est parmi nous l'opposé de leur mythologie. Nos coutumes sont plus différentes de celles des Héros du siége de Troye que de celles des Américains. Nos combats, nos siéges, nos flottes, n'ont pas la moindre ressemblance; notre philosophie est en tout le contraire de la leur. L'invention de la poudre, celle de la boussole, de l'imprimerie, tant d'autres arts qui ont été apportés récemment dans le monde, ont en quelque façon changé la face de l'univers, en sorte

qu'un poëte épique, entouré de tant de nouveautés, doit avoir un génie bien stérile ou bien timide, s'il n'ose pas être neuf lui-même.

Qu'Homère nous représente ses dieux s'enivrant de nectar, et riant sans fin de la mauvaise grâce dont Vulcain leur sert à boire, cela était bon de son tems, où les dieux étaient ce que les fées sont dans le nôtre. Mais assurément personne ne s'avisera aujourd'hui de représenter dans un poëme une troupe d'anges et de saints buvant et riant à table. Que dirait-on d'un auteur qui irait, d'après Virgile, introduire des harpies enlevant le dîner de son héros?

En un mot, admirons les anciens; mais que notre admiration ne soit pas une superstition aveugle : ne faisons pas cette injustice à la nature humaine et à nous-mêmes, de fermer nos yeux aux beautés qu'elle répand autour de nous, pour ne regarder et n'aimer que ses anciennes productions dont nous ne pouvons pas juger avec autant de sûreté.

Il n'y a point de monumens en Italie qui mérite plus l'attention d'un voyageur que la *Jérusalem* du Tasse; Milton fait presque autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton. Le Camoëns est en Portugal ce que Milton est en Angleterre.

C'est sans doute un grand plaisir pour un homme qui pense, de lire attentivement tous ces *poëmes épiques* de différente nature, nés en des siècles et dans des pays éloignés les uns des autres. En les examinant impartialement, on n'ira point demander à Aristote ce qu'il faut penser d'un auteur anglais ou portugais, ni à Perrault, comme on doit juger de l'*Iliade*. On ne se laissera point tyranni-

ser par Scaliger et par Le Bossu, mais on tirera ses règles de la nature et des exemples frappans, et pour lors on jugera entre les dieux d'Homère et le vrai Dieu chanté par Milton, entre Calypso et Didon, Armide et Éve.

De beaux génies et de grands maîtres de l'art se sont ainsi conduits pour juger sainement les poëtes *épiques*; et, comme j'ai leurs écrits sous les yeux, je puis aisément *poncer* ici quelques-uns des principaux traits de leurs dessins. Commençons par *Homère*.

Ce grand poëte vivait probablement environ 850 ans avant l'ère chrétienne. Il était contemporain d'Hésiode, et florissait trois générations après la guerre de Troye; ainsi il pouvait avoir vu dans son enfance quelques vieillards qui avaient été à ce siége; et il devait avoir parlé souvent à des Grecs d'Europe et d'Asie, qui avaient vu Ulysse et Ménélas. Quand il composa l'*Iliade* et l'*Odyssée*, il ne fit donc que mettre en vers une partie de l'histoire et des fables de son tems.

Les Grecs n'avaient alors que des poëtes pour historiens et pour théologiens; ce ne fut même que 400 ans après Hésiode et Homère qu'on se réduisit à écrire l'histoire en prose. Cet usage qui paraîtra bien ridicule à beaucoup de lecteurs, était très-raisonnable. Un livre, en ces tems-là était une chose aussi rare qu'un bon livre l'est aujourd'hui : loin de donner au public l'histoire *in-folio* de chaque village, comme on a fait à présent, on ne transmettait à la postérité que les grands événemens qui devaient l'intéresser. Le culte des dieux et l'histoire des grands hommes étaient les seuls sujets de ce petit nombre d'écrits : on les composa long-tems en vers chez les Égyptiens et chez les Grecs, parce qu'ils étaient destinés à être retenu

par cœur et à être chantés : telle était la coutume de ces peuples si différens de nous. Il n'y eut jusqu'à Hérodote d'autre histoire parmi eux qu'en vers, et ils n'eurent dans aucun tems de poésie sans musique.

Celle d'Homère se chantait par morceaux détachés, auxquels on donnait des titres particuliers, comme *le combat des vaisseaux*, *la Patroclée*, *la grotte de Calypso*; on les appelait *rhapsodies*, et ceux qui les chantaient *rhapsodistes*. Ce fut Pisistrate, roi d'Athènes, qui rassembla ces morceaux, qui les arrangea dans leur ordre naturel, et qui en composa les deux corps de poésie que nous avons sous le nom d'*Iliade* et d'*Odyssée*. On en fit ensuite plusieurs éditions fameuses. Aristote en fit une pour Alexandre-le-Grand, qui la mit dans une précieuse cassette, qu'il avait trouvée parmi les dépouilles de Darius, et on la nomma l'*édition de la cassette*. Enfin, Aristarque, que Ptolomée Philométor avait fait gouverneur de son fils Évergètes, en fit une si correcte et si exacte, que son nom est devenu celui de la *saine critique*. On dit un *Aristarque* pour dire *un bon juge* en matière de goût; c'est son édition qu'on prétend que nous avons aujourd'hui.

Autant les ouvrages d'Homère sont connus, autant est-on dans l'ignorance sur sa personne. Tout ce qu'on sait de vrai, c'est que long-tems après sa mort on lui a érigé des statues et élevé des temples. Sept villes puissantes se sont disputé l'honneur de l'avoir vu naître; mais la commune opinion est que, de son vivant, il fut exposé aux injures de la fortune; qu'il avait à peine un domicile; et que celui dont la postérité a fait un dieu, a vécu pauvre et misérable, deux choses très-compatibles, et que plu-

sieurs grands hommes ont éprouvées dans tous les tems et dans tous les lieux. On admire les qualités de son cœur, qu'il a peint dans ses écrits, sa modestie, sa droiture, la simplicité et l'élévation de ses sentimens.

L'*Iliade*, qui est son grand ouvrage, est plein de dieux et de combats. Ces sujets plaisent naturellement aux hommes; ils aiment ce qui leur paraît terrible; ils sont comme les enfans qui écoutent avidement ces contes de sorciers qui les effraient. Il y a des fables pour tout âge, et il n'y a point de nation qui n'ait eu les siennes.

De ces deux sujets qui remplissent l'*Iliade* naissent les deux grands reproches que l'on fait à Homère; on lui impute l'extravagance de ses dieux et la grossièreté de ses héros, c'est reprocher à un peintre d'avoir donné à ses figures des habillemens de son tems. Homère a peint les dieux tels qu'on les croyait, et les hommes tels qu'ils étaient. Ce n'est pas un grand mérite de trouver de l'absurdité dans la théologie païenne; mais il faudrait être bien dépourvu de goût pour ne pas aimer certaines fables d'Homère. Si l'idée des trois Grâces qui doivent toujours accompagner la Déesse de la beauté, si la ceinture de Vénus sont de son invention, quelles louanges ne lui doit-on pas pour avoir ainsi orné cette religion que nous lui reprochons? Et si ces fables étaient déjà reçues avant lui, peut-on mépriser un siècle qui avait trouvé des allégories si justes et si charmantes?

Quant à ce qu'on appelle *grossièreté* dans les héros d'Homère, on peut rire tant qu'on voudra, de voir Patrocle préparer le dîner avec Achille. Achille et Patrocle ne perdent rien à cela de leur héroïsme; et la plupart de nos généraux qui portent dans un camp tout le luxe d'une

cour efféminée, n'égaleront jamais ces héros qui faisaient leur cuisine eux-mêmes. On peut se moquer de la princesse Nausica, qui, suivie de ses femmes, va laver ses robes et celles du roi et de la reine. Cette simplicité si respectable, vaut mieux que la vaine pompe et l'oisiveté dans lesquelles les personnes d'un haut rang sont nourries.

Ceux qui reprochent à Homère d'avoir tant loué la force de son héros, ne savent pas qu'avant l'invention de la poudre, la force du corps décidait de tout dans les batailles. Ils ignorent que cette force est l'origine de tout pouvoir chez les hommes, et que c'est par cette supériorité seule, que les nations du Nord ont conquis notre hémisphère, depuis la Chine jusqu'au mont Atlas. Les anciens se faisaient une gloire d'être robustes; leurs plaisirs étaient des exercices violens : ils ne passaient point leurs jours à se faire traîner dans des chars mollement suspendus, à couvert des influences de l'air, pour aller porter languissamment, d'une maison dans une autre, leur ennui et leur inutilité. En un mot, Homère avait à représenter un Ajax et un Hector, non un courtisan de Versailles ou de Saint-James.

Je ne prétends pas cependant justifier Homère de tout défaut; mais j'aime la manière dont Horace le juge; c'est un soupçon, plutôt qu'une accusation; et il est même fâché d'avoir ce soupçon : « les beautés de ses ouvrages sont si grandes, que j'oublie les momens où il me paraît sommeiller. » On retrouve partout, dans ses poésies, un génie créateur, une imagination riche et brillante, un enthousiasme presque divin. Il a réuni toutes les parties; le gracieux, le riant, le grave, et le sublime; et à ce dernier égard il est bien supérieur à Virgile.

Je ne m'attacherai point à montrer son talent dans l'invention, son goût dans la disposition, sa force et sa justesse dans l'expression; on peut lire tout ce qu'en dit l'auteur des *Principes de la littérature*. Je me contenterai seulement de remarquer que le plus grand mérite d'Homère est de porter partout l'empreinte du génie. Nous ne sommes plus en état de juger de son élocution, que toute l'antiquité grecque et latine admirait. Nous savons tout au plus la valeur des mots : nous ne pouvons juger s'ils sont nobles, et à quel point ils le sont; si chaque mot était le mot unique dans l'endroit où il est placé. Nous ne sommes point sûrs de la prononciation; notre organe n'y est point fait : de sorte que si Homère nous enchante, nous n'en avons presque obligation qu'à la beauté des choses et à l'énergie des traits qui, quoiqu'à demi effacés pour nous, nous paraissent encore plus beaux que la plupart des modernes dont le coloris est si frais.

S'il décrit une armée en marche, « c'est un feu dévorant qui, poussé par les vents, consume la terre devant lui. » Si c'est un dieu qui se transporte d'un lieu à un autre, « il fait trois pas, et au quatrième, il arrive au bout du monde. » On entend dans les descriptions de combats, le bruit de guerre, le cliquetis des armes, le fracas de la mêlée, le tonnerre de Jupiter qui gronde, la terre qui retentit sous les pieds des combattans. On n'est point avec le poëte, on est au milieu de ses héros; on ne lit point son ouvrage, on croit être présent à tout ce qu'il raconte. L'esprit, l'imagination, le cœur, toute la capacité de l'âme est remplie par la grandeur des intérêts, par la vivacité des images et par la marche harmonieuse de la poésie du style.

Quand il décrit la ceinture de Vénus, il n'y a point de tableau de l'Albane qui approche de cette peinture riante. Veut-il fléchir la colère d'Achille, il personnifie les Prières : « elles sont filles du maître des dieux ; elles marchent tristement, le front couvert de confusion, les yeux trempés de larmes ; et ne pouvant se soutenir sur leurs pieds chancelans, elles suivent de loin l'Injure, l'Injure altière qui court sur la terre d'un pied léger, levant sa tête audacieuse. »

Si quelques-unes des comparaisons d'Homère ne nous paraissent pas assez nobles, la plupart n'ont pas ce défaut. Une armée couverte de ses boucliers descend de la montagne ; c'est une forêt en feu : elle s'avance, et fait lever la poussière ; c'est une nuée qui apporte l'orage. Un jeune combattant est atteint d'un trait mortel ; c'est un pavot vermeil qui laisse tomber sa tête mourante. En un mot, l'*Iliade* est un édifice enrichi de figures majestueuses, riantes, agréables, naïves, touchantes, tendres, délicates. Plus on la lit, plus on admire l'étendue, la profondeur et la grandeur du génie de l'architecte.

Il n'est plus permis aujourd'hui de révoquer toutes ces choses en doute. Il n'est plus question, dit fort bien Despréaux, de savoir si Homère, Platon, Cicéron, Virgile sont des hommes merveilleux. C'est une chose sans contestation, puisque vingt siècles en sont convenus ; et après des suffrages si constans, il y aurait, non-seulement de la témérité, mais même de la folie à douter du mérite de ces écrivains.

Passons à *Virgile*, le prince des poëtes latins et l'auteur de l'*Énéide*.

En lisant Homère, dit Le Batteux, nous nous figurons

ce poëte dans son siècle, comme une lumière unique au milieu des ténèbres; seul avec la seule nature, sans conseil, sans livres, sans sociétés de savans, abandonné à son seul génie, ou instruit uniquement par les muses.

En ouvrant Virgile, nous sentons, au contraire, que nous entrons dans un monde éclairé, que nous sommes chez une nation où règne la magnificence et le goût, où tous les arts, la sculpture, la peinture, l'architecture ont des chefs-d'œuvres où les talens sont réunis avec les lumières.

Il y avait dans le siècle d'Auguste, une infinité de gens de lettres, de philosophes, qui connaissaient la nature et les arts, qui avaient lu les auteurs anciens et les modernes, qui les avaient comparés, qui en avaient discuté et qui en discutaient tous les jours les beautés de vive voix et par écrit. Virgile devait profiter de ces avantages; et on sent, en le lisant, qu'il en a réellement profité. On y remarque le soin d'un auteur qui connaît des règles et qui craint de les blesser, qui polit et repolit sans fin et qui appréhende la censure des connaisseurs. Toujours riche, toujours correct, toujours élégant, ses tableaux ont un coloris aussi brillant que juste; en homme instruit, il aime mieux se tenir sur les bords, que de s'exposer à l'orage. Homère, plein de sécurité, se laisse aller à son génie. Il peint toujours en grand, au risque de passer quelquefois les bornes de l'art; la nature seule le guide.

Le premier pas que devait faire Virgile, entreprenant un *poëme épique*, était de choisir un sujet qui pût en porter l'édifice; un sujet voisin des tems fabuleux, presque fabuleux lui-même, et dont on n'eut que des idées vagues, demi-formées, et capables par-là de se prêter aux fictions

épiques. En second lieu, il fallait qu'il y eût un rapport intéressant entre ce sujet et le peuple pour qui il entreprenait de le traiter. Or, ces deux points se réunissent parfaitement dans l'arrivée d'Énée en Italie. Ce prince passait pour être fils d'une déesse. Son histoire se perdait dans la fable. D'ailleurs, les Romains prétendaient qu'il était le fondateur de leur nation et le père de leur premier roi. Virgile a donc fait un bon choix en prenant pour sujet l'établissement d'Énée en Italie.

Pour jeter encore un nouvel intérêt dans cette matière, le poëte usant des droits de son art, a jugé à propos de faire entrer dans son poëme plusieurs traits à la louange du prince et de la nation, et de présenter des tableaux allégoriques où ils pussent se reconnaître avec plaisir. Tout le monde fut enchanté de son poëme, dès qu'il vit le jour. Les suffrages et l'amitié d'Auguste, de Mécène, de Tucca, de Pollion, d'Horace, de Gallus ne servirent pas peu sans doute à diriger les jugemens de ses contemporains, qui peut-être sans cela ne lui auraient pas rendu sitôt justice. Quoi qu'il en soit, telle était la vénération qu'on avait pour lui à Rome, qu'un jour, comme il vint à paraître au théâtre après qu'on y eut récité quelques-uns des vers de l'*Énéide*, tout le peuple se leva avec de grandes acclamations, honneur qu'on ne rendait alors qu'à l'empereur.

La critique la plus vraie, la plus générale et la mieux fondée qu'on puisse faire de l'*Énéide*, c'est que les six derniers chants sont bien inférieurs aux six premiers; cependant on y reconnaît partout la main de Virgile, et l'on doit convenir que ce que la force de son art a tiré de ce terrain ingrat est presque incroyable. Il est vrai que ce grand poëte n'avait voulu réciter à Auguste que le pre-

mier, le second, le quatrième et le sixième livre, qui sont effectivement la plus belle partie de son poëme. C'est là que Virgile a épuisé tout ce que l'imagination a de plus grand dans la descente d'Énée aux enfers, ou si l'on veut, dans le tableau des mystères d'Éleusis. Il a dit tout au cœur dans les amours de Didon. La terreur et la compassion ne peuvent aller plus loin que dans la description du siége, de la prise et de la ruine de Troye. De cette haute élévation où il était parvenu au milieu de son vol, il était bien difficile de ne pas descendre.

Mais il est assez vraisemblable que Virgile sentait lui-même que cette dernière partie de son ouvrage avait besoin d'être retouchée. On sait qu'il ordonna par son testament que l'on brûlât son *Énéide*, dont il n'était point satisfait; mais Auguste se donna bien de garde d'obéir à sa dernière volonté et de priver le monde du poëme le plus touchant de l'antiquité. Il tient aujourd'hui la balance presque égale avec l'*Iliade* : on trouve quelquefois dans Homère des longueurs, des détails qui ne nous paraissent pas assez choisis. Virgile a évité ces petites fautes et a mieux aimé rester en-deçà que d'aller au-delà.

Enfin, les Grecs et les Latins n'ont rien eu de plus beau et de plus parfait en leurs langues que les poésies d'Homère et de Virgile; c'est la source, le modèle et la règle du bon goût. Ainsi il n'y a point d'homme de lettres qui ne doive savoir et savoir bien les ouvrages de ces deux poëtes.

Ils ont tous deux dans l'expression quelque chose de divin. On ne peut dire mieux, avec plus de force, de noblesse, d'harmonie, de précision, ce qu'ils disent l'un et l'autre; et plutôt que de les comparer dans cette partie,

l faut prendre la pensée du petit Cyrus, et dire : « Mon rand père est le plus grand des Mèdes, et mon père le lus beau des Perses. » Domitius Afer répondit à peu rès la même chose à quelqu'un qui lui demandait son pinion sur le mérite des deux poètes : Virgile, dit-il, est e second, mais plus près du premier que du troisième.

Après avoir levé les yeux vers Homère et Virgile, il est nutile de les arrêter long-tems sur leurs copistes. Je paserai donc légèrement en revue Statius et Silius Italicus ; l'un inégal et timide, l'autre imitateur encore plus faible de l'*Iliade* et de l'*Énéide*.

Stace, ou plutôt Publius Papinius Statius, vivait sous le règne de Domitien. Il obtint les bonnes grâces de cet empereur, et lui dédia sa *Thébaïde*, poëme de douze chants. Quelques louanges que lui ait données Jules Scaliger, tous les gens de goût trouvent qu'il pèche du côté de l'art et du génie : sa diction, quoique assez fleurie, est très-inégale ; tantôt il s'élève fort haut, et tantôt il rampe à terre. C'est ce qui fait dire assez ingénieusement à un moderne, qu'il se le représentait sur la cime du Parnasse, mais dans la posture d'un homme qui n'y pouvant tenir, était sur le point de se précipiter. Ses vers cadencent à l'oreille sans aller jamais au cœur. Son poëme n'est ni régulier, ni proportionné, ni même épique, car les fictions qui s'y trouvent sentent moins le poète que l'orateur timide, ou l'historien méthodique. Ses *Sylves*, recueil de petites pièces de vers sur différens sujets, plaisent davantage, parce que le style en est pur et naturel. Son *Achilléide* est le moindre de ses écrits, mais c'est un ouvrage auquel il n'a point mis la dernière main. La mort le surprit vers la centième année de Jésus-Christ, dans le tems

qu'il retouchait le second chant. Enfin, lui-même reconnaît qu'il n'a suivi Virgile que de fort loin, et qu'en baisant ses traces qu'il adorait; c'est un sentiment de modestie, dont il faut lui tenir compte. Nous avons une belle et bonne édition de ses œuvres, faite à Paris, en 1618, in-4°. M. de Marolles en a donné une traduction française, mais beaucoup trop négligée, et à laquelle il manque les notes d'érudition.

Silius Italicus parvint aux honneurs du consulat, et finit sa vie au commencement du règne de Trajan, âgé de soixante-quinze ans. Il se laissa mourir de faim, n'ayant pas la constance de supporter la douleur de ses maux. Son style est à la vérité plus pur que celui de ses contemporains; mais son ouvrage *de la Guerre Punique* est si faible et si prosaïque, qu'il doit avoir plutôt le nom d'histoire écrite en vers, que celui de poëme épique.

Lucain (*M. Annœus Lucanus*) est digne de nous arrêter davantage que Stace et Silius Italicus qu'il avait précédés. Son génie original ouvrit une route nouvelle. Il n'a rien imité, et ne doit à personne ni ses beautés, ni ses défauts, et mérite par cela seul une grande attention. Voici ce qu'en dit Voltaire.

Lucain était d'une ancienne maison de l'ordre des chevaliers. Il naquit à Cordoue en Espagne, sous l'empereur Caligula. Il n'avait encore que huit mois lorsqu'on l'amena à Rome, où il fut élevé dans la maison de Sénèque, son oncle. Ce fait suffit pour imposer silence à des critiques qui ont révoqué en doute la pureté de son langage. Ils ont pris Lucain pour un Espagnol qui a fait des vers latins. Trompés par ce préjugé, ils ont cru trouver dans son style des barbarismes qui n'y sont pas, et, supposé qu'ils

y fussent, ne peuvent assurément être aperçus par aucun moderne.

Il fut d'abord favori de Néron, jusqu'à ce qu'il eut la noble imprudence de disputer contre lui le prix de la poésie, et l'honneur dangereux de le remporter. Le sujet qu'ils traitèrent tous deux était *Orphée*. La hardiesse qu'eurent les juges de déclarer Lucain vainqueur, est une preuve bien forte de la liberté dont on jouissait dans les premières années de ce règne.

Tandis que Néron fit les délices des Romains, Lucain crut pouvoir lui donner des éloges; il le loue même avec trop de flatterie; et en cela seul, il a imité Virgile, qui avait eu la faiblesse de donner à Auguste un encens que jamais un homme ne doit donner à un autre homme quel qu'il soit.

Néron démentit bientôt les louanges outrées dont Lucain l'avait comblé. Il força Sénèque à conspirer contre lui; Lucain entra dans cette fameuse conjuration, dont la découverte coûta la vie à trois cents Romains du premier rang. Étant condamné à la mort, il se fit ouvrir les veines dans un bain chaud, et il mourut en récitant des vers de sa *Pharsale*, qui exprimaient le genre de mort dont il expirait.

Il ne fut pas le premier qui choisit une histoire récente pour le sujet d'un poëme épique. Varius, contemporain, ami et rival de Virgile, mais dont les onvrages ont été perdus, avait exécuté avec succès cette dangereuse entreprise.

La proximité des tems, la notoriété publique de la guerre civile, le siècle éclairé, politique et peu superstitieux où vivaient César et Lucain, la solidité de son su-

jet, ôtaient à son génie toute liberté d'invention fabuleuse.

La grandeur véritable des héros réels qu'il fallait peindre d'après nature, était une nouvelle difficulté. Les Romains, du tems de César, étaient des personnages bien autrement importans que Sarpédon, Diomède, Mézence et Turnus. La guerre de Troye était un jeu d'enfans en comparaison des guerres civiles de Rome, où les plus grands capitaines et les plus puissans hommes qui aient jamais été, se disputaient l'empire de la moitié du monde connu.

Lucain n'a osé s'écarter de l'histoire; par-là il a rendu son poëme sec et aride. Il a voulu suppléer au défaut d'invention par la grandeur des sentimens; mais il a caché trop souvent sa sécheresse sous de l'enflure; ainsi il est arrivé qu'Achille et Énée, qui étaient peu importans par eux-mêmes, sont devenus grands dans Homère et dans Virgile, et que César et Pompée sont quelquefois petits dans Lucain.

Il n'y a dans son poëme aucune description brillante, comme dans Homère. Il n'a point connu, comme Virgile, l'art de narrer et de ne rien dire de trop; il n'a ni son élégance, ni son harmonie; mais aussi vous trouvez dans la *Pharsale* des beautés qui ne sont ni dans l'*Iliade*, ni dans l'*Énéide*. Au milieu de ses déclamations ampoulées, il y a de ces pensées mâles et hardies, de ces maximes politiques dont Corneille est rempli; quelques-uns de ses discours ont la majesté de ceux de Tite-Live et la force de Tacite; il peint comme Salluste; en un mot, il est grand par-tout où il ne veut point être poète. Une ligne telle que celle-ci, en parlant de César, *nil actum reputans, si quid superesset agendum*, vaut une description poétique.

Virgile et Homère avaient fort bien fait d'amener les divinités sur la scène. Lucain a fait tout aussi bien de s'en passer. Jupiter, Junon, Mars, Vénus, étaient des embellissemens nécessaires aux actions d'Énée et d'Agamemnon. On savait peu de choses de ces héros fabuleux; ils étaient comme ces vainqueurs des jeux olympiques que Pindare chantait, et dont il n'avait presque rien à dire. Il fallait qu'il se jetât sur les louanges de Castor, de Pollux et d'Hercule. Les faibles commencemens de l'empire romain avaient besoin d'être relevés par l'intervention des dieux; mais César, Pompée, Caton, Labiénus, vivaient dans un autre siècle qu'Énée : les guerres civiles de Rome étaient trop sérieuses pour ces jeux d'imagination. Quel rôle César jouerait-il dans la plaine de Pharsale, si Iris venait lui apporter son épée, et si Vénus descendait dans un nuage d'or à son secours?

Ceux qui prennent les commencemens d'un art pour les principes de l'art même, sont persuadés qu'un *poëme* ne saurait subsister sans divinités, parce que l'*Iliade* en est pleine; mais ces divinités sont si peu essentielles au poëme, que le plus bel endroit qui soit dans Lucain, et peut-être dans aucun poète, est le discours de Caton, dans lequel ce stoïque ennemi des fables refuse d'entrer seulement dans le temple de Jupiter Hammon.

Ce n'est donc point pour n'avoir pas fait usage du ministère des dieux, mais pour avoir ignoré l'art de bien conduire les affaires des hommes, que Lucain est si inférieur à Virgile. Faut-il qu'après avoir peint César, Pompée, Caton, avec des traits si forts, il soit si faible quand il les fait agir? Ce n'est presque plus qu'une gazette pleine de déclamation; il me semble, ajoute Voltaire, que je

vois un portique hardi et immense qui me conduit à des ruines.

Le *Trissin* (*Jean-George*) naquit à Vicence, en 1478, dans le tems que le Tasse était encore au berceau. Après avoir donné la fameuse *Sophonisbe*, qui est la première tragédie écrite en langue vulgaire, il exécuta le premier dans la même langue un poëme épique, *Italia liberata*, divisé en vingt-sept chants, dont le sujet est l'Italie délivrée des Goths par Bélisaire, sous l'empereur Justinien. Son plan est sage et bien dessiné, mais la poésie du style y est très faible. Toutefois l'ouvrage réussit, et cette aurore du bon goût brilla pendant quelque tems, jusqu'à ce qu'elle fut absorbée dans le grand jour qu'apporta le Tasse.

Le Trissin joignait à beaucoup d'érudition une grande capacité. Léon X l'employa dans plus d'une affaire importante. Il fut ambassadeur auprès de Charles-Quint; mais enfin il sacrifia son ambition, et la prétendue solidité des affaires publiques à son goût pour les lettres. Il était avec raison charmé des beautés qui sont dans Homère, et cependant sa grande faute est de l'avoir imité; il en a tout pris hors le génie. Il s'appuie sur Homère pour marcher, et tombe en voulant le suivre : il cueille les fleurs du poëte grec, mais elles se flétrissent entre les mains de l'imitateur; il semble n'avoir copié son modèle que dans le détail des descriptions, et même sans images. Il est très-exact à peindre les habillemens et les meubles de ses héros, mais il ne dit pas un mot de leur caractère. Cependant il a la gloire d'avoir été le premier moderne, en Europe, qui ait fait un *poëme épique* régulier et *sensé*, quoique faible, et qui ait osé secouer le joug de la rime,

lange monstrueux du paganisme et du christianisme : Bacchus et la Vierge Marie s'y trouvent ensemble.

Le principal but des Portugais, après l'établissement de leur commerce, est la propagation de la foi, et Vénus se charge du succès de l'entreprise. Un merveilleux si absurde défigure tellement tout l'ouvrage aux yeux des lecteurs sensés, qu'il semble que ce grand défaut eût dû faire tomber ce poëme; mais la poésie du style et l'imagination dans l'expression l'ont soutenu, de même que les beautés de l'exécution ont placé Paul Véronèse parmi les grands peintres.

Le *Tasse*, né à Sorrente, en 1544, commença la *Gierusalemme liberata* dans le tems que la *Lusiade* du Camoëns commençait à paraître. Il entendait assez le portugais pour lire ce poëme, et pour en être jaloux. Il disait que le Camoëns était le seul rival, en Europe, qu'il craignît. Cette crainte, si elle était sincère, était très-mal fondée; le Tasse était autant au-dessus du Camoëns que le Portugais était supérieur à ses compatriotes. Il eût eu plus de raison d'ajouter qu'il était jaloux de l'Arioste, par qui sa réputation fut si long-tems balancée, et qui lui est encore préféré par bien des Italiens.

Ce fut à l'âge de 32 ans que le Tasse donna sa *Jérusalem délivrée*. Il pouvait dire alors, comme un grand homme de l'antiquité : j'ai vécu assez pour le bonheur et pour la gloire. Le reste de sa vie ne fut plus qu'une chaîne de calamités et d'humiliations. Enveloppé dès l'âge de huit ans dans le bannissement de son père, sans patrie, sans biens, sans famille, persécuté par les ennemis que lui suscitaient ses talens; plaint, mais négligé par ceux qu'il appelait ses amis, il souffrit l'exil, la prison, la plus ex-

trême pauvreté, la faim même; et ce qui devait ajouter un poids insupportable à tant de malheurs, la calomnie l'attaqua et l'opprima.

Il s'enfuit de Ferrare, où le protecteur qu'il avait tant célébré, l'avait fait mettre en prison : il alla à pied, couvert de haillons, depuis Ferrare jusqu'à Sorrento dans le royaume de Naples, trouver une sœur dont il espérait quelque secours, mais dont probablement il n'en reçut point, puisqu'il fut obligé de retourner à pied à Ferrare, où il fut encore emprisonné. Le désespoir altéra sa constitution robuste, et le jeta dans des maladies violentes et longues, qui lui ôtèrent quelquefois l'usage de la raison.

Sa gloire poétique, cette consolation imaginaire dans des malheurs réels, fut attaquée par l'académie de la Crusca, en 1585, mais il trouva des défenseurs; Florence lui fit toutes sortes d'accueils; l'envie cessa de l'opprimer au bout de cinq ans, et son mérite surmonta tout. On lui offrit des honneurs et de la fortune; ce ne fut toutefois que lorsque son esprit fatigué d'une suite de malheurs était devenu insensible à tout ce qui pouvait le flatter.

Il fut appelé à Rome par le pape Clément VIII, qui dans une congrégation de cardinaux avait résolu de lui donner la couronne de laurier et les honneurs du triomphe, cérémonie qui paraît bizarre aujourd'hui, surtout en France, et qui était alors très-sérieuse et très-honorable en Italie. La Tasse fut reçu à un mille de Rome par les deux cardinaux neveux, et par un grand nombre de prélats et d'hommes de toutes conditions. On le conduisit à l'audience du pape : « Je désire, lui dit le pontife, que vous honoriez la couronne de laurier, qui a honoré jusqu'ici tous ceux qui l'ont portée. » Les deux cardinaux

Aldobrandin, neveux du pape, qui admiraient le Tasse, se chargèrent de l'appareil de ce couronnement; il devait se faire au Capitole : chose singulière, que ceux qui éclairent le monde par leurs écrits, triomphent dans la même place que ceux qui l'avaient désolé par leurs conquêtes!

Il tomba malade dans le tems de ces préparatifs; et comme si la fortune avait voulu le tromper jusqu'au dernier moment, il mourut la veille du jour destiné à la cérémonie, l'an de Jésus-Christ 1595, à l'âge de 51 ans.

Le tems, qui sappe la réputation des ouvrages médiocres, a assuré celle du Tasse. La *Jérusalem délivrée* est aujourd'hui chantée en plusieurs endroits de l'Italie, comme les poëmes d'Homère l'étaient en Grèce.

Si la *Jérusalem* paraît, à quelques égards, imitée de l'*Iliade*, il faut avouer que c'est une belle chose qu'une imitation où l'auteur n'est pas au-dessous de son modèle. Le Tasse a peint quelquefois ce qu'Homère n'a fait que crayonner. Il a perfectionné l'art de nuer les couleurs, et de distinguer les différentes espèces de vertus, de vices et de passions, qui ailleurs semblent être les mêmes. Ainsi, Godefroi est prudent et modéré; l'inquiet Aladin a une politique cruelle; la généreuse valeur de Tancrède est opposée à la fureur d'Argan; l'amour dans Armide est un mélange de coquetterie et d'emportement; dans Herminie, c'est une tendresse douce et aimable. Il n'y a pas jusqu'à l'ermite Pierre qui ne fasse un personnage dans le tableau, et un beau contraste avec l'enchanteur Ismène : et ces deux figures sont assurément au-dessus de Calchas et de Taltibius.

Il amène dans son ouvrage les aventures avec beaucoup d'adresse; il distribue sagement les lumières et les ombres.

Il fait passer le lecteur des alarmes de la guerre aux délices de l'amour; et de la peinture des voluptés, il le ramène aux combats; il excite la sensibilité par degrés; il s'élève au-dessus de lui-même de livre en livre. Son style est partout clair et élégant; et lorsque son sujet demande de l'élévation, on est étonné comment la mollesse de la langue italienne prend un nouveau caractère sous ses mains et se change en majesté et en force.

Voilà les beautés de ce *poëme*, mais les défauts n'y sont pas moins grands. Sans parler des épisodes mal cousus, des jeux de mots et des *concetti* puérils, espèce de tribut que l'auteur payait au goût de son siècle pour les pointes, il n'est pas possible d'excuser les fables pitoyables dont son ouvrage est rempli. Ces sorciers chrétiens et mahométans; ces démons qui prennent une infinité de formes ridicules; ces princes métamorphosés en poissons; ce perroquet qui chante des chansons de sa propre composition; Renaud destiné par la providence au grand exploit d'abattre quelques vieux arbres dans une forêt qui est le grand merveilleux de tout le poëme; Tancrède qui y trouve sa Clorinde enfermée dans un pin; Armide qui se présente à travers l'écorce d'un myrthe; le diable qui joue le rôle d'un misérable charlatan : toutes ces idées sont autant d'extravagances également indignes d'un poëme épique. Enfin, l'auteur y donne imprudemment aux mauvais esprits les noms de Pluton et d'Alecton, confondant ainsi les idées païennes avec les idées chrétiennes.

Sur la fin du seizième siècle, l'Espagne produisit un poëme épique, célèbre par quelques beautés particulières qui s'y trouvent, par la singularité du sujet et par le caractère de l'auteur.

On le nomme don *Alonzo d'Ercilla y Cunéga*. Il fut élevé dans la maison de Philippe II, suivit le parti des armes, et se distingua par son courage à la bataille de Saint-Quentin. Entendant dire, étant à Londres, que quelques provinces du Chily avaient pris les armes contre les Espagnols leurs conquérans et leurs tyrans, il se rendit dans cet endroit du Nouveau-Monde pour y combattre ces Américains.

Sur les frontières du Chily, du côté du sud, est une petite contrée montagneuse nommée *Araucana*, habitée par une race d'hommes plus robustes et plus féroces que les autres peuples de l'Amérique. Ils défendirent leur liberté avec plus de courage et plus long-tems que les autres Américains.

Alonzo soutint contre eux une pénible et longue guerre. Il courut des dangers extrêmes; il vit et fit des actions étonnantes, dont la seule récompense fut de conquérir des rochers, et de réduire quelques contrées incultes sous l'obéissance du roi d'Espagne.

Pendant le cours de cette guerre, Alonzo conçut le dessein d'immortaliser ses ennemis en s'immortalisant lui-même. Il fut en même tems le conquérant et le poëte : il employa les intervales de loisir que la guerre lui offrait, à en chanter les événemens.

Il commence par une description géographique du Chily, et par la peinture des mœurs et des coutumes des habitans. Ce commencement, qui serait insupportable dans tout autre *poëme*, est ici nécessaire et ne déplaît pas dans un sujet où la scène est par-delà l'autre tropique, et où les héros sont des sauvages qui nous auraient été toujours inconnus s'il ne les avait pas conquis et célébrés.

Le sujet qui était neuf a fait naître à l'auteur quelques pensées neuves et hardies. On remarque aussi de l'éloquence dans quelques-uns de ses discours, et beaucoup de feu dans ses batailles; mais son poëme pèche du côté de l'invention. On n'y voit aucun plan, point de variété dans les descriptions, point d'unité dans le dessein. Enfin, ce poëme est plus sauvage que les nations qui en font le sujet. Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur, qui est un des premiers héros du poëme, fait pendant la nuit une longue et ennuyeuse marche, suivi de quelques soldats; et pour passer le tems, il fait naître entre eux une dispute au sujet de Virgile, et principalement sur l'épisode de Didon. Alonzo saisit cette occasion pour entretenir ses soldats de la mort de Didon, telle qu'elle est rapportée par les anciens historiens; et afin de restituer à la reine de Carthage sa réputation, il s'amuse à en discourir pendant deux chants entiers. Ce n'est pas d'ailleurs un défaut médiocre de son poëme d'être composé de trente-six chants: on peut supposer avec raison qu'un auteur qui ne sait, ou qui ne peut s'arrêter, n'est pas propre à fournir une telle carrière.

Milton (*Jean*) naquit à Londres en 1608. Sa vie est à la tête de ses œuvres, mais il ne s'agit ici que de son *poëme épique* intitulé: le Paradis perdu, *the Paradise lost.* Il employa neuf ans à la composition de cet ouvrage immortel; mais à peine l'eut-il commencé, qu'il perdit la vue. Il était pauvre, aveugle, et ne fut point découragé. Son nom doit augmenter la liste des grands hommes persécutés de la fortune. Il mourut en 1674 sans se douter de la réputation qu'aurait un jour son poëme, sans croire même qu'il surpassait de beaucoup celui du Tasse, et

qu'il égalait en beautés ceux de Virgile et d'Homère.

Les Français riaient quand on leur disait que l'Angleterre avait un *poëme épique*, dont le sujet était le diable combattant contre Dieu, et un serpent qui persuadait à une femme de manger une pomme. Ils imaginaient qu'on ne pouvait faire sur ce sujet que des vaudevilles ; mais ils sont bien revenus de leur erreur. Il est vrai que ce poëme singulier a ses taches et ses défauts. Au milieu des idées sublimes dont il est rempli, on en trouve de bizarres et d'outrées. La peinture du péché, monstre féminin, qui, après avoir violé sa mère, met au monde une multitude d'enfans sortant sans cesse de ses entrailles pour y rentrer et les déchirer, révolte avec raison les esprits délicats ; c'est manquer au vraisemblable que d'avoir placé du canon dans l'armée de satan, et d'avoir armé d'épées des esprits qui ne pouvaient se blesser. C'est encore se contredire que de mettre dans la bouche de Dieu le père, un ordre à ses anges de poursuivre ses ennemis, de les punir et de les précipiter dans le Tartare : cependant Dieu parle et manque de puissance ; la victoire de ses anges reste indécise, et on vient à leur résister.

Mais enfin, ces sortes de défauts sont noyés dans le grand nombre de beautés merveilleuses dont le poëme étincelle. Admirez-y les traits majestueux avec lesquels l'auteur peint l'Être suprême, et le caractère brillant qu'il ose donner au diable. On est enchanté de la description du printems, de celle du jardin d'Eden, et des amours innocens d'Adam et d'Éve. En effet, il est bien remarquable que, que dans tous les autres poëmes, l'amour est regardé comme une faiblesse ; dans Milton seul l'amour est une vertu. Ce poète a su lever d'une main chaste le

voile qui couvre ailleurs les plaisirs de cette passion. Il transporte le lecteur dans le jardin des délices; il semble lui faire goûter les voluptés pures dont Adam et Ève sont remplis. Il ne s'élève pas au-dessus de la nature humaine, mais au-dessus de la nature humaine corrompue: et comme il n'y a point d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poésie.

Ce génie supérieur a encore réuni dans son ouvrage le grand, le beau, l'extraordinaire. Personne n'a mieux su étonner et agir sur l'imagination. Son poëme ressemble à un superbe palais bâti de briques, mais d'une architecture sublime. Rien de plus grand que le combat des anges, la majesté du Messie, la taille et la conduite du démon et de ses collègues. Que peut-on se représenter de plus auguste que le pandæmonium (lieu de l'assemblée des démons), le paradis, le ciel, les anges, et nos premiers parens? Qu'y a-t-il de plus extraordinaire que sa peinture de la création du monde, des différentes métamorphoses des anges apostats, et les aventures qu'éprouve leur chef en cherchant le paradis? Ce sont-là des scènes toutes neuves et purement idéales; et jamais poëte ne pouvait les peindre avec des couleurs plus vives et plus frappantes. En un mot, le *Paradis perdu* peut être regardé comme le dernier effort de l'esprit humain, par le merveilleux, le sublime, les images superbes, les pensées hardies, la variété, la force et l'énergie de la poésie. Toutes ces choses admirables ont fait dire ingénieusement à Dryden que la nature avait formé Milton de l'âme d'Homère et de celle de Virgile.

La France n'a point eu de *poëme épique* jusqu'au dix-huitième siècle. Aucun des beaux génies qu'elle a pro-

duits n'avait encore travaillé dans ce genre. On n'avait vu que les plus faibles oser porter ce grand fardeau, et ils y ont succombé. Enfin, Voltaire, âgé de 30 ans, donna la *Henriade* en 1723, sous le nom de *Poëme de la ligue.*

Le sujet de cet ouvrage épique est le siége de Paris, commencé par Henri de Valois et Henri-le-Grand, et achevé par ce dernier seul. Le lieu de la scène ne s'étend pas plus loin que de Paris à Ivry, où se donna cette fameuse bataille qui décida du sort de la France et de la maison royale.

Le *poëme* est fondé sur une histoire connue, dont l'auteur a conservé la vérité dans les principaux événemens. Les autres moins respectables ont été retranchés, ou arrangés suivant la vraisemblance qu'exige un poëme.

Celui-ci donc est composé d'événemens réels et de fictions. Les événemens réels sont tirés de l'histoire; les fictions forment deux classes. Les unes sont puisées dans le système merveilleux, telles que la prédiction de la conversion d'Henri IV, la protection que lui donne saint Louis, son apparition, le feu du ciel détruisant les opérations magiques qui étaient alors si communes, etc. Les autres sont purement allégoriques : de ce nombre sont le voyage de la Discorde à Rome, la Politique, le Fanatisme personnifiés, le temple de l'Amour, enfin les passions et les vices.

Telle est l'ordonnance de la *Henriade.* A peine eut-elle vu le jour que l'envie et la jalousie déchirèrent l'auteur par cent brochures calomnieuses. On joua la *Henriade* sur le théâtre de la comédie italienne et sur celui de la foire; mais cette cabale et cet odieux acharnement ne purent rien contre la beauté du poëme. Le public

indigné ne l'admira que davantage. On en fit en peu d'années plus de vingt éditions dans toute l'Europe; et Londres en particulier publia la *Henriade* par une souscription magnifique. Elle fut traduite en vers anglais par Lockman; en vers italiens, par Maffey, Ortolani et Nénéi; en vers allemands, par une aimable Muse, madame Gotsched; et en vers hollandais, par M. Faitema. Quoique les actions chantées dans ce poëme regardent particulièrement les Français, cependant comme elles sont simples, intéressantes, et peintes avec le plus brillant coloris, il était difficile qu'elles manquassent de plaire à tous les peuples policés.

L'auteur a choisi un héros véritable au lieu d'un héros fabuleux; il a décrit des guerres réelles et non des batailles chimériques. Il n'a osé employer que des fictions qui fussent des images sensibles de la vérité; ou bien il a pris le parti de les renfermer dans les bornes de la vraisemblance et des facultés humaines. C'est pour cette raison qu'il a placé le transport de son héros au ciel et aux enfers dans un songe, où ces sortes de visions peuvent paraître naturelles et croyables.

Les êtres invisibles sans l'entremise desquels les maîtres de l'art n'oseraient entreprendre un *poëme épique*, comme l'âme de saint Louis et quelques passions humaines personnifiées, sont ici mieux ménagées que dans les autres épopées modernes, et l'ouvrage entier soutient son éclat, sans être chargé d'une infinité d'agens surnaturels.

L'auteur n'a fait entrer dans son poëme que le merveilleux convenable à une religion aussi pure que la nôtre, et dans un siècle où la raison est devenue aussi sévère que la religion même.

Tout ce qu'il avance sur la constitution de l'univers, les lois de la nature et de la morale, dévoilent un génie supérieur, aussi sage philosophe qu'excellent physicien. Son ouvrage ne respire que l'amour de l'humanité : on y déteste également la rébellion et la persécution.

La sagesse dans la composition, la dignité dans le dessin, le goût, l'élégance, la correction et les plus belles images, y règnent éminemment. Les idées les plus communes y sont ennoblies par le charme de la poésie, comme elles l'ont été par Virgile. Quel poëme enfin que la *Henriade*, si l'auteur eût connu toutes ses forces lorsqu'il en forma le plan ; s'il y eût déployé le pathétique de *Mérope* et d'*Alzire*, l'art des intrigues et des situations ! Mais c'est au tems seul qu'il appartient de confirmer le jugement des vivans, et de transmettre à la postérité les ouvrages dont ils font l'éloge.

Comme je n'ai parlé dans ce discours que des poëtes épiques de réputation, je ne devrais rien dire de Chapelain et de quelques autres, dont les ouvrages sont promptement tombés dans l'oubli.

Chapelain (Jean), né à Paris en 1595, et l'un des premiers de l'académie française, mourut en 1674. Il fut pensionné par le cardinal de Richelieu, par le duc de Longueville, et par le cardinal Mazarin. Cet homme comblé des présens de la fortune, fut cinq ans à méditer son poëme de la *Pucelle*. Il l'avait divisé en vingt-quatre chants, dont il n'y a jamais eu que les douze premiers chants d'imprimés. Quand ils parurent, ils avaient pour eux les suffrages des gens de lettres, et entre autres de l'évêque d'Avranches. « Les bienfaits des grands avaient déjà couronné ce poëme, et le monde prévenu par ces

éloges l'attendait l'encensoir à la main. Cependant sitôt que le public eut lu la *Pucelle*, il revint de son préjugé, et la méprisa même avant qu'aucun critique lui eût enseigné par quelle raison elle était méprisable. La réputation prématurée de l'ouvrage fut cause seulement que le public instruisit ce procès avec plus d'empressement. Chacun apprit, sur les premières informations qu'il fit, qu'on bâillait comme lui en la lisant, et la *Pucelle* devint vieille au berceau. »

POÈME GÉNÉTHLIAQUE. (*Poésie.*) On nomme ainsi les pièces de vers qu'on fait sur la naissance des rois et des princes, auxquels on promet, par une espèce de prédiction, toutes sortes de bonheur et de prospérités, prédiction que le tems dément presque toujours. Sophocle, loin de s'amuser à des poésies de ce genre, également basses et frivoles, finit son Œdipe, ce chef-d'œuvre de l'art, par une réflexion toute opposée à celle des poëmes généthliaques. Voici la morale qu'il met dans la bouche du dernier chœur; elle est digne des siècles les plus éclairés et les plus capables de goûter la vérité. « O Thébains, vous voyez ce roi, cet Œdipe, dont la pénétration développait les énigmes du Sphinx; cet Œdipe dont la puissance égalait la sagesse : cet Œdipe, dont la grandeur n'était établie que sur les faveurs de la fortune! Vous voyez en quel précipice de maux il est tombé. Apprenez, aveugles mortels, à ne détourner les yeux que sur les derniers jours de la vie des humains, et à n'appeler heureux que ceux qui sont arrivés à ce terme fatal. »

POÈME HISTORIQUE. (*Poésie didactique.*) Espèce de poëme didactique qui n'expose que des actions et des événemens réels, et tels qu'ils sont arrivés, sans en arranger les parties selon les règles méthodiques, et sans s'élever plus haut que les causes naturelles; telles sont les cinquante livres de Nonnius, sur *la vie et les exploits de Bacchus,* la *Pharsale* de Lucain, la *Guerre Punique* de Silius Italicus, et quelques autres.

Les poëmes historiques ont des actions, des passions et des acteurs, aussi bien que les poëmes de fiction. Ils ont le droit de marquer vivement les traits, de les rendre hardis et lumineux. Les objets doivent être peints d'un coloris brillant; c'est une divinité qui est censée peindre. Elle voit tout sans obscurité, sans confusion, et son pinceau le rend de même. Il lui est aisé de remonter aux causes, d'en développer les ressorts; quelquefois même elle s'élève jusqu'aux causes surnaturelles. Tite-Live, racontant la guerre punique, en a montré les événemens dans le récit, et les causes politiques dans les discours qu'il fait tenir à ses acteurs; mais il a dû rester toujours dans les bornes des connaissances naturelles, parce qu'il n'était qu'historien; Silius Italicus, qui est poëte, raconte de même que le fait Tite-Live; mais il peint par-tout; il tâche toujours de montrer les objets eux-mêmes, au lieu que l'historien se contente souvent d'en parler et de les désigner.

Le poëme de la *geuerre civile* de Pétrone, peint les événemens de l'histoire avec le style mâle et nerveux que l'amour de la liberté fait aimer.

POÈME PHILOSOPHIQUE. (*Poésie didactique.*) Espèce de poëme didactique dans lequel on emprunte le langage de la poésie, pour traiter par principes des sujets de morale, de physique ou de métaphysique. On y raisonne, on y cite des autorités, des exemples, on tire des conséquences. Tel est l'ouvrage de Lucrèce parmi les anciens, celui de Pope parmi les modernes.

Le poëme philosophique doit tendre sur toutes choses à la lumière, parce que le but des sciences est d'éclairer. Ainsi la méthode doit y être plus sensible que dans les autres poëmes didactiques et dans les poëmes de pure fiction. Ceux-là échauffent le cœur, ceux-ci éclairent l'esprit ou dirigent ses facultés. Il est donc moins permis d'y jeter des digressions qui empêchent de suivre le fil du raisonnement. Par la même raison, on s'attachera moins à y mettre des figures vives et poétiques, à moins qu'elles ne concourent à la clarté en donnant du corps aux pensées; car autrement, il y aurait de la petitesse à sacrifier la netteté et la précision à l'éclat d'un beau mot; aussi Lucrèce suit-il constamment son objet. On ne le voit point au milieu d'un raisonnement, s'égarer dans des descriptions inutiles à son but. Il en a quelques-unes dont la matière pourrait se passer; mais il les place tellement, soit devant, soit après ses argumens, qu'elles servent, ou à préparer l'esprit à ce qu'il va dire, ou à le délasser, après lui avoir fait faire des efforts.

POÈME EN PROSE. (*Belles-Lettres.*) Genre d'ouvrages

où l'on retrouve la fiction et le style de la poésie, et qui par là sont de vrais *poëmes*, à la mesure et à la rime près; c'est une invention fort heureuse. Nous avons obligation à la poésie en prose de quelques ouvrages remplis d'aventures vraisemblables, et merveilleuses à la fois, comme de préceptes sages et praticables en même tems, qui n'auraient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que leurs auteurs eussent assujetti leur génie à la rime et à la mesure. L'estimable auteur de *Télémaque* ne nous aurait jamais donné cet ouvrage enchanteur, s'il avait dû l'écrire en vers; il est de beaux poëmes sans vers, comme de beaux tableaux sans le plus riche coloris.

POÈME SÉCULAIRE. (*Belles-Lettres.*) *Carmen seculare.* Nom que donnaient les Romains à une espèce d'hymne qu'on chantait ou qu'on récitait aux jeux que l'on célébrait à la fin de chaque siècle de la fondation de Rome, qu'on appelait pour cela jeux séculaires.

On trouve un poëme de cette espèce dans les ouvrages d'Horace; c'est une ode en vers saphiques qu'on trouve ordinairement à la fin de ses épodes, et qu'il composa par l'ordre d'Auguste l'an 737 de Rome, selon le père Jouvency. Il paraît par cette pièce que le poëme séculaire était ordinairement chanté par deux chœurs, l'un de jeunes garçons, et l'autre de jeunes filles. C'est peut-être par la même raison, que quelques commentateurs de ce poëte ont regardé comme un poëme séculaire la vingt-unième ode de son premier livre, parce qu'elle commence par ces vers :

Dianam tenerœ dicite virgines :
Intonsum, pueri, dicite Cynthium.

Mais la dernière strophe prouve que ce n'était qu'un de ces cantiques qu'on adressait à ces divinités dans les calamités publiques, ou pour les prier de détourner des fléaux funestes, lorsque le peuple faisait des vœux dans les temples de toutes les divinités adorées à Rome, ce qu'on appelait *supplicare ad omnia pulvinaria deorum.*

(*Les dix articles ci-dessus sont de Mr le Chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME. (*Belles-Lettres.*) Il y a bien long-tems que l'on cherche à donner une définition du poëme, et à tracer les limites exactes qui séparent les perfections de l'éloquence de celles de la poésie.

Suivant Aristote, la mesure des vers ou le style prosaïque ne distingue pas suffisamment l'historien du poëte; car, dit ce philosophe, quand on mettrait Hérodote en vers, on ne ferait pas de son ouvrage un poëme. Ces deux espèces de productions diffèrent essentiellement, en ce que dans les unes on raconte les choses comme elles ont été, et dans les autres comme elles auraient pu être. (*Arist. poèt.*) Depuis que ce docte Grec a mis cette question sur le tapis, et l'a résolue le mieux qu'il a pu, on l'a renouvelée des milliers de fois, et cependant elle est presque toujours demeurée, au moins en partie, indécise. Ceux-là peut-être ont touché le plus près du but, qui ont dit que le poëme est un discours parfaitement propre à exciter le sentiment, ou comme s'exprime M. Baumgarten, *Poema est sensitiva oratio perfecta.* Cependant, cette définition n'est pas complète, et ne détermine pas suffisamment le caractère distinctif du poëme, parce qu'il reste

quelque chose de trop indéterminé et de trop vague, dans l'idée de ce qu'on nomme parfait.

La chose ne saurait, après tout, être autrement; car le discours ordinaire, tel que l'orateur l'emploie, et celui qui est mis en œuvre par le poëte, produisent des ouvrages qui diffèrent plutôt en degrés, que par des caractères essentiels qui en fassent des espèces réelles. Or, dans les sujets de cette nature, on ne saurait marquer les limites où les espèces commencent, et celles où elles cessent. Cela est aussi impossible que de dire quelle est l'année où le jeune homme entre dans l'âge viril, et celle où l'homme fait passe à la vieillesse. Ainsi, l'on ne doit pas être étonné s'il existe des ouvrages sur lesquels on est embarrasé de dire s'ils appartiennent à l'éloquence ou à la poésie.

Nous allons cependant essayer d'indiquer, avec autant de précision qu'il nous sera possible, les caractères propres au style ordinaire, à celui de l'éloquence, et à celui de la poésie.

Le discours ordinaire est un simple récit des choses pour les présenter, telles que nous le pensons. Il n'y est question que d'exprimer clairement et sans détour ce qui est présent à notre esprit; et nous sommes contens des expressions, pourvu qu'elles soient déterminées et intelligibles. L'éloquence veut plus de circonspection et d'apparat : son but n'est pas simplement de se faire comprendre, mais de procurer la réussite de quelque dessein qu'elle a en vue; et pour cet effet, elle pèse attentivement tout ce qui peut concourir à cette réussite : parmi les différentes idées qui se présentent, elle choisit les meilleures et les plus convenables, elle les arrange de manière à augmenter leur

force, elle emploie les expressions les plus heureuses, elle cherche à donner au discours une force persuasive, une énergie propre à faire prendre aux auditeurs la résolution que l'orateur veut leur inspirer, il fait usage pour cela du ton et de la cadence des mots; en un mot, il ne perd pas un instant de vue les auditeurs sur lesquels il veut produire des effets. La poésie, au contraire, s'applique plutôt à exprimer vivement les objets qu'elle représente, qu'à produire certains effets particuliers sur les autres. Le poète est lui-même vivement touché; son objet lui inspire de la passion, ou du moins le met en verve; il ne saurait résister au désir qu'il a de manifester ce qui se passe au-dedans de lui; il est entraîné. Ce qui l'occupe principalement, c'est de peindre avec énergie l'objet qui l'affecte, et de manifester en même tems l'impression qu'il fait sur lui : il parle, quand même personne ne devrait l'écouter, parce qu'il ne dépend pas de lui de se taire dans l'émotion qu'il éprouve. Cela donne à ce qu'il dit, un air extraordinaire, un ton fanatique, tel qu'est celui de tout homme qui, au fort de quelque passion, s'oublie en quelque façon lui-même, et se conduit en pleine compagnie comme s'il était seul, ne rapportant ses discours et ses actions qu'à ses idées et à ses sentimens.

Il semble que ce soit précisément ce ton fanatique, plus ou moins sensible dans le langage du poëte, qui fait le caractère propre de tout *poëme*, et qu'il faille aller chercher la source de la poésie dans ce désordre de l'âme, qu'on nomme *enthousiasme*, où la présence de certains objets jette les imaginations vives, les génies ardens. Le silence des passions, le calme de l'âme n'enfanteront jamais rien de poétique. Il est vrai que depuis que la poésie est devenue

un art, l'imitation est émule de la nature; et le poëte feint des mouvemens et des sentimens qui n'existent point au dedans de lui, ou du moins qui y sont beaucoup plus faibles. Ainsi, l'on soupçonne aisément que les poëtes ne pensent et ne sentent pas toujours ce qu'ils disent, et que ce n'est point malgré eux que le cœur force la bouche à parler. Il en est comme de la danse qui, dans son origine, était une marche impétueuse dont les passions réglaient les pas. Encore aujourd'hui les peuples sauvages qui n'ont jamais appris à danser, ne dansent que dans le transport de quelque passion. Mais dans les lieux où l'art de la danse est cultivé, on danse de sang-froid, en feignant cependant de suivre les impulsions de quelques mouvemens plus forts que ceux de la simple nature. Que la poésie et la danse aient cette affinité, c'est ce qui résulte encore du besoin qu'elles ont l'une et l'autre d'être secondées par la musique. Celle-ci entretient le sentiment et échauffe de plus en plus l'imagination. C'est, pour ainsi dire, un chant qui berce le poëte et le danseur, de façon qu'ils s'oublient eux-mêmes, et demeurent entièrement dépendans du sentiment qu'ils éprouvent.

En développant ainsi l'origine de la poésie, on parvient toujours mieux à en assigner le vrai caractère. Quiconque réfléchit sur la situation où l'âme doit se trouver, pour que le discours prenne un ton aussi extraordinaire que l'est celui du *poëme*, s'apercevra que c'est de cette situation même que dérive principalement ce qu'il y a de propre et de caractéristique dans le langage poétique. Et voilà par conséquent où il faut chercher l'essence de la poésie.

D'abord le ton du discours est analogue au caractère du sentiment. Le poëte ne saurait parler d'une manière aussi

aisée et aussi naturelle qu'on le fait dans le discours ordinaire, où le sentiment est toujours uniforme. Mais quand un sentiment plus vif l'anime, on en remarque le mouvement par une sorte de rhythme ou de cadence qui en est l'effet immédiat; et tant que le même sentiment dure, sans accroissement ou diminution trop sensible, le rhythme ne varie point. Celui qui fait des sauts de joie, sautera tant que sa joie durera : si quelque chose l'augmente, il sautera plus fort; si elle se ralentit, ses sauts se ralentiront et finiront avec l'émotion qui les causait. Il en est de même des parties du discours et des termes qui les expriment. Leur ton et leur cadence correspondent au sentiment intérieur; et comme ce ton influe sur les sens, en ébranlant les organes, il entretient et fortifie à son tour le sentiment. C'est par ce moyen qu'on peut se faire quelque idée de l'origine des vers qui d'abord ont sans doute été fort mal tournés, mais auxquels ensuite l'art a donné toutes les formes et façons dont ils sont susceptibles. Suivant cela, on peut dire que la versification a une liaison naturelle avec la poésie.

Cependant, comme la cadence rhythmique n'est pourtant qu'un des effets particuliers de la verve poétique, et que sans les règles auxquelles l'art a depuis assujettit la construction des vers, toute sorte de discours peut avoir son rhythme; le défaut d'une versification régulière nous met en droit de refuser à un discours simplement rhythmique le nom de *poëme*, parce qu'il lui manque encore un des caractères distinctifs de la poésie. Avouons néanmoins qu'il se trouve infailliblement dans tout discours qui est le fruit d'une verve poétique, quelque arrangement périodique qui est tout autre que celui du discours ordi-

naire, et même des morceaux d'éloquence. Ainsi, la prose poétique a toujours des tours et des tons par lesquels elle se distingue. Il s'ensuit clairement de là que depuis que la poésie est devenue un art, les règles de la versification doivent être observées dans tout poëme; mais que, malgré cela, le défaut de cette observation ne tire pas de la classe des ouvrages poétiques, ceux qui ont d'ailleurs les caractères propres à la poésie.

Néanmois la versification n'est pas la seule chose qui donne le ton au *poëme*. Celui qui est dans la chaleur du sentiment, cherche les mots dont le son a le plus de rapport avec l'espèce de ce sentiment, et en réunit la plus longue suite qu'il lui est possible : la joie aime les tons pleins et doux; la tristesse en veut de coupés et de pénétrans. Ainsi, le langage poétique a une certaine vivacité d'expression qui lui est propre; et le ton de ce que dit le poëte, quand même on n'entendrait pas le sens des paroles, suffit pour mettre au fait de la situation de son âme. Que le poëme soit en vers ou en prose poétique, c'est la même chose : ce caractère de l'expression doit toujours s'y trouver.

Il y a encore une troisième propriété du discours poétique, que nous pourrons comprendre sous la notion du ton. Comme le poëte est tout livré à la contemplation de son objet, et ne voit ni n'entend rien de ce qui l'environne, son état ressemble à celui des songes qui rendent présens les objets absens. Il ne met point de différence entre le passé et l'avenir, entre le réel et l'imaginaire. Cela donne à ses discours, par rapport à la liaison des termes et à l'arrangement grammatical, une tournure toute particulière qu'il est plus aisé de sentir que de décrire. Au lieu

des mots qui signifient le passé ou l'avenir, le poëte s'exprime souvent au présent. Quelquefois il omet les conjonctions; d'autres fois il en emploie qui ne semblent pas à leur place : il parle à la seconde personne dans des cas où l'on emploie communément la troisième. Ces écarts qui s'éloignent du langage ordinaire et qui sont propres au ton poétique, appartiennent nécessairement à l'expression du *poëme*.

Cela peut suffire pour ce qui concerne le caractère du poëme, par rapport au ton du discours. Mais l'expression poétique exige encore d'autres conditions que celles qui sont comprises dans le ton. Les figures et les images sont un effet très-naturel de la verve poétique. La force imaginative du poëte, plus ou moins échauffée, donne à chaque objet plus de vie et d'action qu'il n'en aurait si l'âme était tranquille et capable de réflexion. Le poëte n'emploie jamais, pour exprimer ses idées, des termes abstraits, il ne considère point de notions universelles : il a toujours en vue des cas individuels et des objets qu'il suppose actuellement présens. Tout ce qui serait purement idéal, il le revêt de matière, et à chaque matière il donne ses couleurs, sa figure et, s'il est possible, son ton et ses propriétés sensibles. De là naît ce qu'on nomme *couleurs poétiques* et *tableaux poétiques*. Et c'est en cela, comme l'abbé Dubos l'a fort bien remarqué, que consiste le caractère principal du poëme. « Ce langage poétique, dit cet habile critique, est ce qui fait proprement le poëte, et non la mesure et la rime. On peut, suivant l'idée d'Horace, être un poëte en prose, et n'être qu'un orateur en vers... Mais la partie la plus importante et la plus difficile de la poésie, consiste à trouver des images qui peignent

ce beau dont on veut parler; à être maître des expressions propres qui donnent une consistance sensible aux idées : et c'est ici où le poëte a besoin d'un feu divin qui l'anime; la rime ne sert qu'à le gêner.... Il n'y a qu'une tête née pour cet art, qui puisse animer les vers par la poésie des images.» (*Réflex. crit. sur la poésie et sur la peinture*, *tom. I, sect. 33.*) Suivant cela, le langage du poëte annonce partout un homme dont son objet s'est tellement emparé, qu'il voit corporellement devant lui ce que d'autres ne font qu'imaginer, que son esprit en est affecté comme d'une chose présente, et qu'il communique aux autres cette façon de voir et de sentir. De là résulte naturellement l'effet par lequel le *poëme* nous met précisément dans le même état où est le poëte, et nous inspire les mêmes sentimens. Et cet effet a surtout lieu, quand le poëte n'a pas cherché à le produire, mais qu'il n'a travaillé que pour lui-même.

Jusqu'ici nous avons montré comment le poëme diffère du discours ordinaire par le ton et par l'expression. Mais il a, outre cela, sa manière propre de traiter les sujets sur lesquels peut faire rouler le discours; et cela mérite une attention particulière.

Tout *poëme* est un discours rempli de sentiment, ou du moins d'une verve animée et excitée par l'objet dont le poëte s'occupe. Dans cet état, il n'a ou ne paraît avoir d'autres desseins que celui d'exprimer ce qu'il sent, parce que la vivacité même de ce sentiment ne lui permet pas de se taire. Ici se présentent deux cas qui déterminent le contenu du discours. L'un est celui où le poëte, uniquement attaché à son objet, le considère dans toutes ses faces, et emploie ses expressions à décrire ce qu'il voit : le

second est celui où il ne s'occupe pas tant de l'objet même que du sentiment produit en lui. Dans le premier cas, le poëte peint son objet; dans le second, il peint son sentiment. On ne saurait concevoir un troisième état convenable au poëme. Il s'agit à présent d'examiner comment le poëte s'y prend, et en quoi il diffère des autres écrivains qui auraient les mêmes sujets à traiter. On a déjà rendu compte de cette différence par rapport à l'expression : il n'est donc plus question que de la manière de traiter le sujet qui est propre au poëte, et qui fait aussi par conséquent un des caractères distinctifs du poëme.

Quand le poëte s'attache à la considération de son objet, il n'a d'autre vue que de le représenter tel que son imagination fortement affectée le lui offre. Il ne veut, ni comme le philosophe, le connaître et l'approfondir davantage; ni comme l'historien, le décrire de manière à en donner aux autres une juste idée; ni comme l'orateur, obtenir notre suffrage, et nous faire pencher d'un côté plutôt que de l'autre. Son imagination agit seule, l'esprit d'observation et les facultés intellectuelles n'entrent pour rien dans son travail. Il ne se soucie pas même que l'objet soit représenté d'une manière exacte : il le dépeint de la manière qui s'accorde le mieux avec la passion qui l'anime; il lui attribue tout ce qu'il souhaite d'y trouver, sans se mettre en peine s'il s'y trouve en effet : car le possible l'accommode tout autant que l'actuel. Il grossit certaines choses, il en diminue d'autres, jusqu'à ce que le tout soit à son gré. Il agit en cela comme tout homme qui se berce de ses propres rêveries, et s'amuse à faire des plans imaginaires, Son bon plaisir préside à tous les arrangemens; il omet certaines circontances, il en invente d'autres,

chaque personnage reçoit de lui la figure et les qualités que son imagination juge à propos de lui donner. Ainsi procède le poëte à l'égard de tout objet qu'il a choisi pour la matière de ses chants. Quand certaines parties de l'objet font une plus grande impression sur lui, il cherche aussi à les dépeindre avec une plus grande vivacité; il rassemble de tous côtés tout ce qui peut servir à les rendre aussi sensibles que si on les voyait ou on les entendait. C'est delà que viennent quelquefois dans les poëmes ces descriptions circonstanciées, qui s'étendent jusqu'aux moindres bagatelles, parce qu'en effet ce sont ces descriptions qui sont propres à donner une vie réelle aux objets représentés à l'imagination.

Le poëte serait bientôt reconnaissable par ce seul endroit, quand même il voudrait déguiser son ton et son expression. Qu'on fasse une aussi mauvaise traduction d'Homère qu'on voudra, pourvu que l'on y conserve la suite des images, jamais on ne méconnaîtra le poëte. C'est ce qu'Horace a exprimé en disant :

Invenies etiam disjecti membra poetæ.

Ainsi dans tout bon *poëme*, indépendamment des caractères qu'il emprunte du langage, il doit demeurer d'autres indices qui trahissent le poëte. Les ouvrages auxquels de mauvaises traductions font perdre toute apparence poétique, n'ont jamais été des poëmes qui aient réuni tous les caractères essentiels à la poésie.

Quand le poëte est plus occupé de son propre sentiment que de l'objet qui l'excite; alors, il suit une autre marche dont la route n'est pas reconnaissable. Quelquefois il dit intelligiblement ce qui l'a jeté dans le transport

de quelque passion : d'autres fois il le laisse seulement deviner ; mais dans l'un et dans l'autre cas son discours ne diffère de celui qui n'est pas poëte, que par la vivacité du sentiment ou par le feu de la verve. On ne tarde pas à s'apercevoir que le poëte ne se possède pas ; la joie ou la douleur se sont emparées de lui ; la raison et la réflexion sont obligées de céder au sentiment. Tantôt il ne fait, pour ainsi dire, que tourner sur le même point, tantôt il s'arrête à plusieurs circonstances accessoires, il fait des digressions, des écarts, et nous étonne par leur rapidité et leur désordre. Mais ce désordre est toujours joint à une grande vivacité dans les représentations, il produit des images frappantes, des idées fortes et hardies, qui jettent l'auditeur dans la surprise et dans le trouble.

Tels sont les caractères principaux par lesquels le *poëme* se distingue de toute autre espèce de discours. Comme ces caractères sont d'une espèce différente, et qu'avec cela chacun d'eux a ses degrés en grand nombre, il résulte de là une grande variété dans la forme et les qualités des poëmes, lors même que leurs objets se ressemblent. Combien l'*Odyssée* ne diffère-t-elle pas de l'*Iliade* ; et l'*Énéide* de l'une et de l'autre ?

Il faut nécessairement qu'il y ait dans tout poëme plus ou moins de traits de ces caractères, pour que son origine puisse être rapportée à une situation d'esprit véritablement poétique dans celui qui l'a composé. Mais comme il existe plusieurs poëmes qui ne sont que de pures imitations, et que le poëte s'est mis à la gêne pour paraître dans l'enthousiasme, prendre le ton et parler le langage de la poésie naturelle, cela est cause que bien souvent de semblables ouvrages n'ont qu'une écorce poétique, et que ce

sont de simples discours empruntés du langage ordinaire, travestis en poésie par des versificateurs. Ce travestissement ne suffit pas pour les élever à la dignité d'ouvrages poétiques : ce sont plutôt des productions monstrueuses qu'on ne saurait ranger dans aucune classe, ni rapporter à aucune espèce de discours. L'homme le plus adroit et le plus ingénieux aura bien de la peine, s'il n'est pas réellement poëte, à faire un ouvrage auquel il imprime tous les caractères naturels de la poésie. Il n'y aura jamais de *poëme* parfait, que celui qui a pris naissance dans le cerveau d'un poëte redevable à la nature de son talent, dont la verve n'est point simulée, mais qui en même tems possède les règles de l'art, et les emploie avec un goût délicat et sûr, pour conduire ses productions au degré de perfection dont elles sont susceptibles.

Une conséquence non moins évidente de toutes les remarques que nous avons faites jusqu'ici sur les caractères naturels du *poëme*, c'est que la verve poétique est la source naturelle et unique de la poésie. Mais pour que le poëme ait quelque prix, il faut que cette verve soit excitée par un objet considérable : car il y a des esprits faibles qui, ayant d'ailleurs l'imagination vive, entrent en verve pour des sujets puériles; et alors personne ne daigne leur accorder son attention. Ajoutons que cette verve doit être soutenue par l'éloquence : car quiconque n'est pas en état d'énoncer avec aisance ce qu'il pense et ce qu'il sent, peut bien s'attirer nos regards, mais ne saura captiver notre attention : ainsi le poëte doit être un homme éloquent, qui ait en partage la facilité et la noblesse de l'expression. Enfin, la verve et l'éloquence doivent être accompagnées de la beauté du génie et de la solidité du jugement. Ces

monie et le rhythme, d'après lesquels le philosophe détermine les diverses espèces de poëme, suivant qu'on emploie un ou plusieurs de ces instrumens. L'épopée, au jugement d'Aristote, constitue une espèce particulière, parce que le langage est le seul instrument qui y soit employé. Le genre lyrique est caractérisé par le concours du langage, du rhythme et de l'harmonie, etc. Mais il est aisé de s'apercevoir par ces échantillons, qu'on a bien peu d'utilité à espérer de semblables subtilités.

Peut-être qu'on diviserait avec plus de fruit les poésies en espèces principales qui seraient déduites des différens degrés de la verve poétique, auxquelles on en subordonnerait d'autres, prises de la contingence des matières, ou de la forme des poëmes. On pourrait en donner pour exemple, que la poésie lyrique, qu'elle soit d'ailleurs douce ou véhémente, suppose un degré de verve dans lequel l'âme est entièrement hors d'elle-même; et livrée à une sorte d'enthousiasme. La force de cet enthousiasme déterminerait le caractère de l'ode sublime, sa douceur celui de la chanson, etc. Une constitution poétique, qui admettrait toutes sortes de degrés, et y joindrait la plupart du tems une force médiocre, caractériserait le poëme épique et la tragédie. Mais après tout, le tems qu'on emploierait à bien marquer les termes de toutes ces divisions, ne serait peut-être pas récompensé par les avantages qu'elles procureraient.

On s'est néanmoins assez généralement accordé à ranger les principales compositions poétiques sous quatre classes, auxquelles on peut rapporter tout ce qui est réellement paré des vrais caractères du *poëme*. Sous le genre lyrique, on comprend tout ce qui n'est destiné qu'à exprimer les

comme de chétives brousssailles qui croissent dans les forêts autour des grands arbres, et qui ne sont bonnes qu'à être arrachées pour en faire des fagots et les brûler.

On a tenté à diverses reprises de bien distinguer toutes les espèces différentes de poésies, pour les ranger dans leurs classes ou divisions naturelles : mais on n'a pas encore bien pu s'accorder sur le principe qui servirait à déterminer les caractères de chaque espèce. Au fond, cela n'est pas d'une grande importance, quoiqu'à toute rigueur il pût en résulter quelque utilité.

Un critique moderne, M. l'abbé le Batteux, à qui la manière agréable dont il traite les sujets, a peut-être donné trop de vogue et de crédit, parle de cette division et réduction des poésies dans leurs espèces ou classes naturelles, comme si c'était la chose la plus aisée du monde.

Les anciens n'ont pas pris beaucoup de peine à cet égard. A mesure que le génie de leurs poëtes produisait quelque nouveauté, ils lui donnaient le nom qu'ils jugeaient à propos, sans s'inquiéter si les caractères intrinsèques de cette espèce de poésie s'y trouvaient. Plusieurs de ces morceaux reçurent des noms qui avaient plus de rapport à leur forme extérieure qu'à leur contenu. Cependant Aristote s'est montré ici, comme partout ailleurs, subtil et méthodique, quoique au fond sa division ne puisse pas servir à grand'chose. Comme il place l'essence de la poésie dans l'imitation, il en détermine aussi les espèces d'après les propriétés de l'imitation; et cela lui en fournit trois. La première se rapporte aux instrumens de l'imitation, la seconde à ses objets, et la troisième à la sorte d'imitation.

Les instrumens de l'imitation sont le langage, l'har-

nature. Plus un artiste en approche dans l'hypothèse qu'il a choisie, plus nous lui accordons de talent et de génie.

L'imitation de la nature par le chant a dû être une des premières qui se soient offertes à l'imagination. Tout être vivant est sollicité, par le sentiment de son existence, à pousser en certains momens des accens plus ou moins mélodieux, suivant la nature de ses organes : comment, au milieu de tant de chanteurs, l'homme serait-il resté dans le silence ; La joie a vraisemblablement inspiré les premiers chants ; on a chanté d'abord sans paroles ; ensuite on a cherché à adapter au chant quelques paroles conformes au sentiment qu'il devait exprimer ; le couplet et la chanson ont été ainsi la première musique.

Mais l'homme de génie ne se borna pas long-tems à ces chansons, enfans de la simple nature ; il conçut un projet plus noble et plus hardi, celui de faire du chant un instrument d'imitation. Il s'aperçut bientôt que nous élevons notre voix, et que nous mettons dans nos discours plus de force et de mélodie, à mesure que notre âme sort de son assiette ordinaire. En étudiant les hommes dans différentes situations, il les entendit chanter réellement dans toutes les occasions importantes de la vie ; il vit encore que chaque passion, chaque affection de l'âme, avait son action, ses inflexions, sa mélodie et son chant propres.

De cette découverte naquit la musique imitative et l'art qui devint une forte poésie, une langue, un art d'imitation, dont l'hypothèse fut d'exprimer, par la mélodie et à l'aide de l'harmonie, toute espèce de discours, d'accent, de passion, et d'imiter quelquefois jusqu'à des effets physiques. La réunion de cet art, aussi sublime que voisin de la nature, avec l'art dramatique, a donné naissance au

spectacle de l'opéra, le plus noble et le plus brillant d'entre les spectacles modernes.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner si le caractère du spectacle en musique a été connu de l'antiquité; pour peu qu'on réfléchisse sur l'importance des spectacles chez les anciens, sur l'immensité de leurs théâtres, sur les effets de leurs représentations dramatiques sur un peuple entier, on aura de la peine à regarder ces effets comme l'ouvrage de la simple déclamation et du discours ordinaire, dépouillés de tout prestige. Il n'y a guère aujourd'hui d'homme de goût, ni de critique judicieux, qui doute que la mélopée ne fût une espèce de récitatif noté.

Mais, sans nous embarrasser dans des recherches qui ne sont point de notre sujet, nous ne parlerons ici que du spectacle en musique, tel qu'il est aujourd'hui établi en Europe, et nous tâcherons de savoir quelle sorte de poëme a dû résulter de la réunion de la poésie avec la musique.

La musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés et d'enthousiastes, dont la tête serait toujours exaltée, dont l'âme serait toujours dans l'ivresse et dans l'extase, qui, avec nos passions et nos principes, nous seraient cependant supérieurs par la subtilité, la pureté et la délicatesse des sens, par la mobilité, la finesse et la perfection des organes; un tel peuple chanterait au lieu de parler; sa langue naturelle serait la musique. Le *poëme lyrique* ne représente pas des êtres d'une organisation différente de la nôtre, mais seulement d'une organisation plus parfaite. Ils s'expriment dans une langue qu'on ne saurait parler sans génie, mais qu'on ne saurait non plus entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis et exercés. Ainsi,

ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux de tous les langages, et qui se sont moqués d'un spectacle où le héros meurt en chantant, n'ont pas eu autant de raison qu'on le croirait d'abord; mais comme ils n'aperçoivent dans la musique tout au plus qu'un bruit harmonieux et agréable, une suite d'accords et de cadences, ils doivent la regarder comme une langue qui leur est étrangère; ce n'est point à eux d'apprécier le talent du compositeur; il faut une oreille attique pour juger de l'éloquence de Démosthène.

La langue du musicien a sur celle du poëte l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiome particulier; celui-ci ne parle que la langue de son siècle et de son pays, l'autre parle la langue de toutes les nations et de tous les siècles.

Toute langue universelle est vague par sa nature; ainsi, en voulant embellir par son art la représentation théâtrale, le musicien a été obligé d'avoir recours au poëte. Non-seulement il en a besoin pour l'invention de l'ordonnance du drame lyrique, mais il ne peut se passer d'interprète dans toutes les occasions où la précision du discours devient indispensable, où le vague de la langue musicale entraînerait le spectateur dans l'incertitude. Le musicien n'a besoin d'aucun secours pour exprimer la douleur, le délire d'une femme menacée d'un grand malheur; mais son poëte nous dit : cette femme éplorée que vous voyez, est une mère qui redoute quelque catastrophe funeste pour un fils unique.... Cette mère est Sara, qui, ne voyant pas revenir son fils du sacrifice, se rappelle le mystère avec lequel ce sacrifice a été préparé, et le soin avec lequel elle en a été écartée, se porte à questionner les compagnons

de son fils, conçoit de l'effroi de leur embarras et de leur silence, et remonte ainsi par degrés des soupçons à l'inquiétude, à la terreur, jusqu'à en perdre la raison. Alors dans le trouble dont elle est agitée, ou elle se croit entourée lorsqu'elle est seule, ou elle ne reconnaît plus ceux qui sont avec elle...., tantôt elle les presse de parler, tantôt elle les conjure de se taire.

Deh, parlate: che forse tacendo
Par pitié parlez : peut-être qu'en vous vous taisant,
Men pietosi, più barbari siete.
Vous êtes moins compatissans que barbares.
Ah v'intendo. Tacete, tacete,
Ah ! je vous entends ! Taisez-vous, taisez-vous,
Non mi dite che'l figlio morì.
Ne me dites point que mon fils est mort.

Après avoir ainsi nommé le sujet et créé la situation, après l'avoir préparée et fondée par ses discours, le poëte n'en fournit plus que les masses qu'il abandonne au génie du compositeur; c'est à celui-ci à leur donner toute l'expression et à développer toute la finesse des détails dont elles sont susceptibles.

Une langue universelle, frappant immédiatement nos organes et notre imagination, est aussi, par sa nature, la langue du sentiment et des passions. Ses expressions, allant droit au cœur, sans passer, pour ainsi dire, par l'esprit, doivent produire des effets inconnus à tout autre idiome, et ce vague même, qui l'empêche de donner à ses accens la précision du discours, en confiant à notre imagination le soin de l'interprétation, lui fait éprouver un empire qu'aucune langue ne saurait exercer sur elle. C'est un pouvoir que la musique a de commun avec le geste,

cette autre langue universelle. L'expérience nous apprend que rien ne commande plus impérieusement à l'âme, ni ne l'émeut plus fortement que ces deux manières de lui parler.

Le drame en musique doit donc faire une impression bien autrement profonde que la tragédie et la comédie ordinaires. Il serait inutile d'employer l'instrument le plus puissant, pour ne produire que des effets médiocres. Si la tragédie de *Mérope* m'attendrit, me touche, me fait verser des larmes, il faut que dans l'opéra les angoisses, les mortelles alarmes de cette mère infortunée passent toutes dans mon âme; il faut que je sois effrayé de tous les fantômes dont elle est obsédée, que sa douleur et son délire me déchirent et m'arrachent le cœur. Le musicien qui m'en tiendrait quitte pour quelques larmes, pour un attendrissement passager, serait bien au-dessous de son art. Il en est de même de la comédie. Si la comédie de Térence et de Molière enchante, il faut que la comédie en musique ravisse. L'une représente les hommes tels qu'ils sont, l'autre leur donne un grain de verve et de génie de plus; ils sont tout près de la folie : pour sentir le mérite de la première, il ne faut que des oreilles et du bon sens; mais la comédie chantée paraît être faite pour l'élite des gens d'esprit et de goût; la musique donne aux ridicules et aux mœurs un caractère d'originalité, une finesse d'expression qui, pour être saisis, exigent un tact prompt et délicat et des organes très-exercés.

Mais la passion a ses repos et ses intervalles, et l'art du théâtre veut qu'on suive en cela la marche de la nature. On ne peut pas, au spectacle, toujours rire aux éclats, ni toujours fondre en larmes. Oreste n'est pas toujours tour-

menté par les Euménides ; Andromaque, au milieu de ses alarmes, aperçoit quelques rayons d'espérance qui la calment ; il n'y a qu'un pas de cette sécurité au moment affreux où elle verra périr son fils ; mais ces deux momens sont différens, et le dernier ne devient que plus tragique par la tranquillité du précédent. Les personnages subalternes, quelque intérêt qu'ils prennent à l'action, ne peuvent avoir les accens passionnés de leurs héros ; enfin, la situation la plus pathétique ne devient touchante et terrible que par degrés ; il faut qu'elle soit préparée, et son effet dépend en grande partie de ce qui l'a précédée et amen é

Voilà donc deux momens bien distincts du drame lyrique : le moment tranquille et le moment passionné ; et le premier soin du compositeur a dû consister à trouver deux genres de déclamation essentiellement différens et propres, l'un à rendre le discours tranquille, l'autre à exprimer le langage des passions dans toute sa force, dans toute sa variété, dans tout son désordre. Cette dernière déclamation porte le nom de l'air, *aria* ; la première a été appelée le *récitatif*.

Celui-ci est une déclamation notée, soutenue et conduite par une simple basse, qui se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner. Lorsque les personnages raisonnent, délibèrent, s'entretiennent et dialoguent ensemble, ils ne peuvent que réciter. Rien ne serait plus faux que de les voir discuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en sorte qu'un couplet devînt la réponse de l'autre. Le récitatif est le seul instrument propre à la scène et au dialogue ; il ne doit pas être chantant. Il doit exprimer les véritables in-

flexions du discours par des intervalles un peu plus marqués et plus sensibles que la déclamation ordinaire : du reste, il doit en conserver et la gravité et la rapidité et tous les autres caractères. Il ne doit pas être exécuté en mesure exacte ; il faut qu'il soit abandonné à l'intelligence et à la chaleur de l'acteur, qui doit le hâter ou le ralentir suivant l'esprit de son rôle et de son jeu. Un récitatif qui n'aurait pas tous ces caractères, ne pourrait jamais être employé sur la scène avec succès. Le récitatif est beau pour le peuple, lorsque le poëte a fait une belle scène, et que l'acteur l'a bien jouée ; il est beau pour l'homme de goût, lorsque le musicien a bien saisi, non-seulement le principal caractère de la déclamation, mais encore toutes les finesses qu'elle reçoit de l'âge, du sexe, des mœurs, de la condition, des intérêts de ceux qui parlent et agissent dans le drame.

L'air et le chant commencent avec la passion ; dès qu'elle se montre, le musicien doit s'en emparer avec toutes les ressources de son art. Arbace explique à Mandane les motifs qui l'obligent de quitter la capitale avant le retour de l'aurore, de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde : cette tendre princesse combat les raisons de son amant ; mais lorsqu'elle en a reconnu la solidité, elle consent à son éloignement, non sans un extrême regret ; voilà le sujet de la scène et du récitatif. Mais elle ne quittera pas son amant sans lui parler de toutes les peines de l'absence, sans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre, et c'est-là le moment de la passion et du chant.

Conservati fedele :
Conserve-toi fidèle.
Pensa ch'io resto e peno ;
Songe que je reste et que je peine ;

E qualche volta almeno
Et quelquefois du moins
Ricordati di me.
Ressouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entretien de la scène; il n'y a point d'air propre à peser les raisons de la nécessité d'un départ; mais quelque simple et touchant que soit l'adieu de Mandane, quelque tendresse qu'une habile actrice mît dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne seraient que froids et insipides, si l'on se bornait à les réciter.

C'est qu'il est évident qu'une amante pénétrée qui se trouve dans la situation de Mandane, répétera à son amant, au moment de la séparation, de vingt manières passionnées et différentes, les mots *Conservati fedele*, *Ricordati di me*. Elle les dira tantôt avec un attendrissement extrême, tantôt avec résignation et courage, tantôt avec l'espérance d'un meilleur sort, tantôt dans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à son amant de songer quelquefois à sa solitude et à ses peines, sans être frappée elle-même de la situation où elle va se trouver dans un moment. Ainsi, les mots *pensa ch'io resto e peno* prendront le caractère de la plainte la plus touchante à laquelle Mandane fera peut-être succéder un effort subit de fermeté, de peur de rendre à Arbace ce moment aussi douloureux qu'il l'est pour elle. Cet effort ne sera peut-être suivi que de plus de faiblesse; et une plainte, d'abord peu violente, finira par des sanglots et des larmes. En un mot, tout ce que la passion la plus douce et la plus tendre pourra inspirer, dans cette position, à une âme sensible, composera les élémens de l'air

de Mandane; mais quelle plume serait assez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air? Quel critique serait assez hardi pour assigner les bornes du génie?

J'ai choisi pour exemple une passion douce, une situation intéressante, mais tranquille. Il est aisé de juger, d'après ce modèle, ce que sera l'air dans des situations plus pathétiques, dans des momens tragiques et terribles.

Supposons maintenant deux amans dans une situation plus cruelle, qu'ils soient menacés d'une séparation éternelle au moment où ils s'attendaient à un sort bien différent; cette circonstance donnerait à l'air un caractère plus pathétique. Il ne serait pas naturel non plus qu'également touchés l'un et l'autre, il n'y en eût qu'un qui chantât. Ainsi, l'amant s'adressant à sa maîtresse désolée, lui dirait :

La destra ti chiedo,
Je te demande la main,
Mio dolce sostegno,
O mon doux soutien,
Per ultimo pegno
Pour le dernier gage
D'amore e di fè!
D'amour et de fidélité!

Un tel adieu, prononcé avec une sorte de fermeté par un amant vivement touché, serait l'écueil du courage de son amante éplorée; elle fondrait sans doute en larmes, ou, frappée d'un témoignage d'amour autrefois si doux, aujourd'hui si cruel, elle s'écrierait :

Ah, questo fù il segno
Ah, ce fut jadis le signe

Del nostro contento :
De notre bonheur ;
Ma sento che adesso
Mais je sens trop qu'à présent
L'istesso non è.
Ce n'est pas la même chose.

Je n'ai pas besoin de remarquer quelle expression forte et touchante ces quatre vers assez faibles prendraient en musique. Le reste de l'air ne serait plus que des exclamations de douleur et de tendresse. L'un s'écrierait :

Mia vita ! Ben mio !
O ma vie ! ô mon bien !

L'autre :

Addio, sposo amato !
Adieu, époux adoré.

A la fin, leur douleur et leurs accens se confondraient sans doute dans cette exclamation si simple et si touchante :

Che barbaro addio !
Quel fatal adieu !
Che fato crudel !
Quel sort cruel !

Le duo ou *duetto* est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion, ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accens peuvent se confondre, cela est dans la nature ; une exclamation, une plainte, peut les réunir ; mais le reste de l'air doit être en dialogue. Il ne peut jamais être naturel qu'Armide et Hidraot, pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet,

Poursuivons jusqu'au trépas,

L'ennemi qui nous offense ;
Qu'il n'échappe pas
A notre vengeance !

Ils recommenceraient ce couplet dix fois de suite avec un bruit et des mouvemens de forcenés, qu'un homme de goût n'y trouverait que la même déclamation fausse, fastidieusement répétée.

On voit par cet exemple de quelle manière les airs à deux, à trois et même à plusieurs acteurs, peuvent être placés dans le drame lyrique.

On voit aussi, par tout ce que nous venons de dire, ce que c'est que l'*air* ou l'*aria*, et quel est son génie. Il consiste dans le développement d'une situation intéressante. Avec quatre petits vers que le poète fournit, le musicien cherche à exprimer non-seulement la principale idée de la passion de son personnage, mais encore tous ses accessoires et toutes ses nuances. Mieux le compositeur devinera les mouvemens les plus secrets de l'âme dans chaque situation, plus son air sera beau ; plus il se montrera lui-même homme de génie. C'est-là où il pourra déployer aussi toute la richesse de son art, en réunissant le charme de l'harmonie au charme de la mélodie, et l'enchantement des voix au prestige des instrumens. L'exécution de l'air se partagera entre le chant et le geste; elle sera l'ouvrage non-seulement d'un habile chanteur, mais d'un grand acteur; car le compositeur n'a guère moins d'attention à désigner les mouvemens et la pantomime, qu'à marquer les accens de la passion dont son air présente le tableau.

Suivant la remarque d'un philosophe célèbre, l'air est la récapitulation et la péroraison de la scène, et voilà

pourquoi l'acteur quitte presque toujours la scène, après avoir chanté; les occasions de revenir du langage de la passion à la déclamation ordinaire, au simple récitatif, doivent être rares.

Le génie de l'air est essentiellement différent du couplet et de la chanson : celle-ci est l'ouvrage de la gaieté, de la satire, du sentiment, si vous voulez, mais jamais de la déclamation, ni de la musique imitative. La chanson ne peut donner aux paroles qu'un caractère général, qu'une expression vague; mais le retour périodique du même chant, à chaque couplet, s'oppose à toute expression particulière, à tout développement, et un chant symétriquement arrangé ne peut trouver place dans la musique dramatique que comme un souvenir. Anacréon peut chanter des couplets au milieu de ses convives. Lorsque Lise veut faire entendre à Dorval les sentimens de son cœur, la présence de sa surveillante l'oblige à les renfermer dans une chanson qu'elle feint d'avoir entendu dans son couvent; cette tournure est ingénieuse et vraie; mais, dans tous les cas, les couplets sont historiques; c'est une chanson qu'on sait par cœur et qu'on se rappelle. Dans la comédie, les occasions de placer des couplets peuvent être fréquentes; je n'en conçois guère dans la tragédie. Pour nous en tenir aux exemples déjà cités, si Mandane eût fait des paroles, *conservati fedele*, un couplet au lieu d'un air, quelque tendre que fût ce couplet, il eût été froid, insipide et faux. Nous avons déjà remarqué que le comble de l'absurdité et du mauvais goût serait de se servir du couplet pour le dialogue de la scène et l'entretien des acteurs.

L'air, comme le plus puissant moyen du compositeur,

doit être réservé aux grands tableaux et aux momens sublimes du drame lyrique. Pour faire tout son effet, il faut qu'il soit placé avec goût et avec jugement : l'imitation de la nature, la vérité du spectacle et l'expérience sont d'accord sur cette loi. Il en est de la musique comme de la peinture. Le secret des grands effets consiste moins dans la force des couleurs que dans l'art de leur dégradation, et les procédés d'un grand coloriste sont différens de ceux d'un habile teinturier. Une suite d'airs les plus expressifs et les plus variés, sans interruption et sans repos, lasserait bientôt l'oreille la mieux exercée et la plus passionnée pour la musique. C'est le passage du récitatif, qui produit de grands effets du drame lyrique; sans cette alternative, l'opéra serait certainement le plus assommant, le plus fastidieux, comme le plus faux des spectacles.

Il serait également faux de faire alternativement parler et chanter les personnage du drame lyrique. Non-seulement le passage du discours au chant et le retour du chant au discours aurait quelque chose de désagréable et de brusque, mais ce serait un mélange monstrueux de vérité et de fausseté. Dans nulle imitation le mensonge de l'hypothèse ne doit disparaître un instant; c'est la convention sur laquelle l'illusion est fondée. Si vous laissez prendre à vos personnages une fois le ton de la déclamation ordinaire, vous en faites des gens comme nous, et je ne vois plus de raison pour les faire chanter sans blesser le bon sens.

On peut donc dire que c'est l'invention et le caractère distinctif de l'air et du récitatif qui ont créé le *poëme lyrique*; quoique celui-ci marche sans le secours des instrumens, et ne diffère de la déclamation ordinaire qu'en

marquant les inflexions du discours par des intervalles plus sensibles et susceptibles d'être notés, il n'en est pas moins digne de l'attention d'un grand compositeur qui saura y mettre beaucoup de génie, de finesse et de variété. Il pourra même le faire accompagner de l'orchestre, et le couper dans les repos de différentes pensées musicales dans tous les cas où le discours de l'acteur, sans devenir encore chant, s'animera davantage, et s'approchera du moment où la force de la passion le transformera en air.

Cette économie intérieure du spectacle en musique, fondée d'un côté sur la vérité de l'imitation, et de l'autre, sur la nature de nos organes, doit servir de poétique élémentaire au poëte lyrique. Il faut à la vérité qu'il se soumette en tout au musicien; il ne peut prétendre qu'au second rôle; mais il lui reste d'assez beaux moyens pour partager la gloire de son compagnon. Le choix et la disposition du sujet, l'ordonnance et la marche de tout le drame sont l'ouvrage du poëte. Le sujet doit être rempli d'intérêt, et disposé de la manière la plus simple et la plus intéressante. Tout y doit être en action, et viser aux grands effets. Jamais le poëte ne doit craindre de donner à son musicien une tâche trop forte. Comme la rapidité est un caractère inséparable de la musique, et une des principales causes de ses prodigieux effets, la marche du *poëme lyrique* doit être toujours rapide. Les discours longs et oisifs ne seraient nulle part plus déplacés.

Semper ad eventum festinat.

Il doit se hâter vers son dénouement, en se développant de ses propres forces, sans embarras et sans intermittence. Rien n'empêchera que le poëte ne dessine forte-

ment ses caractères, afin que la musique puisse assigner à chaque personnage le style et le langage qui lui sont propres. Quoique tout doive être en action, ce n'est pas une suite d'actions cousues l'une après l'autre, que le compositeur demande à son poëte : l'unité d'action n'est nulle part plus indispensable que dans ce drame; mais tous ses développemens successifs doivent se passer sous les yeux du spectateur. Chaque scène doit offrir une situation, parce qu'il n'y a que les situations qui offrent les véritables occasions de chanter. En un mot, le *poëme lyrique*, doit être une suite de situations intéressantes tirées du fond du sujet, et terminées par une catastrophe mémorable.

Cette simplicité et cette rapidité nécessaires à la marche et au développement du poëme lyrique sont aussi indispensables au style du poëte. Rien ne serait plus opposé au langage musical que ces longues tirades de nos pièces modernes, et cette abondance de paroles que l'usage et la nécessité de la rime ont introduites sur nos théâtres. Le sentiment et la passion sont précis dans le choix des termes. Ils haïssent la profusion des mots. Ils emploient toujours l'expression propre, comme la plus énergique. Dans les instans passionnés, ils la répéteraient vingt fois plutôt que de chercher à la varier par de froides périphrases. Le style lyrique doit donc être énergique, naturel et facile. Il doit avoir de la grâce; mais il abhorre l'élégance étudiée. Tout ce qui sentirait la peine; la facture ou la recherche; une épigramme, un trait d'esprit, d'ingénieux madrigaux, des sentimens alambiqués, des tournures compassées, feraient la croix et le désespoir du compositeur; car quel chant, quelle expression donner à tout cela?

Il y a même cette différence essentielle entre le poëte

lyrique et le poëte tragique, qu'à mesure que celui-ci devient éloquent et verbeux, l'autre doit devenir précis et avare de paroles, parce que l'éloquence des momens passionnés appartient toute entière au musicien. Rien ne serait moins susceptible de chant que toute cette sublime et harmonieuse éloquence par laquelle la *Clytemnestre* de Racine cherche à soustraire sa fille au couteau fatal; le poëte lyrique en plaçant une mère dans une situation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers.

Rendimi il figlio mio....
Rends-moi mon fils....
Ah, mi si spezza il cor:
Ah, mon cœur se fend:
Non son più madre, oh dio!
Je ne suis plus mère, ô ciel!
Non ho più figlio!
Je n'ai plus de fils!

Mais avec ces quatre petits vers, la musique fera en un instant plus d'effet que le divin Racine n'en pourra jamais produire avec toute la magie de la poésie. Ah! comme le compositeur saura rendre la prière de cette mère pathétique par la variété de la déclamation! Son ton suppliant me pénétrera jusqu'au fond de l'âme. Ce ton humble augmentera cependant à proportion de l'espérance qu'elle conçoit de toucher celui dont le sort de son fils dépend. Si cette espérance s'évanouit de son cœur, un accès d'indignation et de fureur succédera à la supplique; et dans son délire, ce *rendimi il figlio mio*, qui était il n'y a qu'un moment une prière touchante, deviendra un cri forcené. Cet instant d'oubli de son état, sera réparé par plus de soumission, et *rendimi il figlio mio* redeviendra

une prière plus humble et plus pressante. Tant d'efforts et de dangers feront enfin tomber cette infortunée dans un état d'angoisse et de défaillance, où sa poitrine oppressée et sa voix à demi éteinte ne lui permettront plus que des sanglots, et où chaque syllabe du vers *rendimi il figlio mio* sera entrecoupée par des étouffemens qui m'oppresseront moi-même, et me glaceront d'effroi et de pitié. Jugeons d'après ce vers ce que le musicien saura faire de l'exclamation douloureuse : *non son più madre!* avec quel art il saura varier et mêler tous ces différens cris de douleur et de désespoir! et s'il y a un cœur assez féroce qui ne se sente déchirer, lorsqu'au comble de ses maux cette mère s'écrie : *ah mi si spezza il cor!* Voilà une faible esquisse des effets que la musique opère par un seul air; elle peut défier le plus grand poëte, de quelque nation et de quelque siècle qu'il soit, de faire un morceau de poésie qui puisse soutenir cette concurrence.

Il résulte de ces observations, que le poëte, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, ne pourra guère se flatter de réussir dans ce genre, s'il ne sait lui-même la musique; il dépend trop d'elle à chaque pas qu'il fait pour en ignorer les élémens, le goût, et les délicatesses. Il faut qu'il distingue dans son poëme le récitatif et l'air, avec autant de soin que le compositeur; le plus beau poëme du monde où cette distinction fondamentale ne serait point observée, serait le moins lyrique et le moins susceptible de musique.

Dans les airs, le musicien est en droit d'exiger de son poëte un style facile, brisé, aisé à décomposer; car le désordre des passions entraîne nécessairement la décomposition du discours, qu'une mécanique de vers trop pénible

rendrait impraticable. Les vers alexandrins ne seraient pas même propres à la scène et au récitatif, parce que leur rhythme est beaucoup trop long, et qu'il occasionne des phrases longues et arrondies que la déclamation musicale abhorre. On conçoit que des vers pleins d'harmonie et de nombre pourraient cependant être très-peu propres à la musique, et qu'il pourrait y avoir telle langue, où par un abus de mots assez étrange, on aurait appelé lyrique ce qu'il y a de moins susceptible d'être chanté.

Trois caractères sont essentiels à la langue dans laquelle le *poëme lyrique* sera écrit.

Il faut qu'elle soit simple, et qu'en employant préférablement le terme propre, elle ne cesse point pour cela d'être noble et touchante.

Il faut donc qu'elle ait de la grâce et qu'elle soit harmonieuse. Une langue où l'harmonie de la poésie consisterait principalement dans l'arrondissement du vers, où le poëte ne serait harmonieux qu'à force d'être nombreux, une telle langue ne serait guère propre à la musique.

Il faut enfin que la langue du poëme lyrique, sans perdre de son naturel et de sa grâce, se prête aux inversions que l'expression, la chaleur, et le désordre des passions, rendent à tout instant indispensables.

Il y a peu de langues qui réunissent trois avantages si rares; mais il n'y en a aucune que le poëte lyrique ne puisse parler avec succès, s'il connaît bien la nature de son drame et le génie de la musique.

Dans le cours du dernier siècle, l'opéra créé en Italie fut bientôt imité dans les autres parties de l'Europe. Chaque nation fit chanter sa langue sur ses théâtres; il y eut des opéras espagnols, français, anglais, allemands.

En Allemagne surtout, il n'y eut point de ville considérable qui n'eût son théâtre d'opéra; et le recueil des *poèmes lyriques* représentés sur ces différens théâtres, formerait seul une petite bibliothèque. Mais le pays qui avait vu naître ce beau et magnifique spectacle, le vit aussi se perfectionner il y a environ cinquante ans; toute l'Europe s'est alors tournée vers l'Italie avec l'acclamation :

Gratis musa dedit....

Cette acclamation a été le signal de la chute de tous les spectacles lyriques, et l'opéra italien s'est emparé de tous les théâtres de l'Europe. Cette foule de grands compositeurs qui sont sortis d'Italie et d'Allemagne depuis ce tems-là, n'a plus voulu chanter que dans cette langue, dont la supériorité a été universellement reconnue. La France seule a conservé son opéra, son poëme lyrique et sa musique, mais sans pouvoir la faire goûter des autres peuples de l'Europe, quelque prévention qu'on ait en général pour ses arts, ses goûts et ses modes. Dans ces derniers tems ses enfans mêmes se sont partagés sur sa musique, et la musique italienne a compté des Français parmi ses partisans les plus passionnés.

GRIMM.

POÉSIE.

Poésie. (*Beaux-Arts.*) C'est l'imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré; la prose ou l'éloquence est la nature elle-même exprimée par le discours libre.

L'orateur ni l'historien n'ont rien à créer; il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui sont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher, à peine osent-ils quelquefois transposer, tandis que le poète se forge à lui-même ses modèles, sans s'embarrasser de la réalité.

De sorte que si on voulait définir la poésie, par opposition à la prose ou à l'éloquence, que je prends ici pour la même chose, on s'en tiendrait à notre définition. L'orateur doit dire le vrai d'une manière qui le fasse croire, avec la force et la simplicité qui persuadent. Le poëte doit dire le vraisemblable d'une manière qui le rende agréable, avec toute la grâce et l'énergie qui charment et qui étonnent; cependant, comme le plaisir prépare le cœur à la persuasion, et que l'utile réel flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais son intérêt, il s'ensuit que l'agréable et l'utile doivent se réunir dans la *poésie* et dans la prose, mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on se propose dans ces deux genres d'écrire.

Si l'on objectait qu'il y a des écrits en prose qui ne sont l'expression que du vraisemblable, et d'autres en vers qui

ne sont l'expression que du vrai, on répondrait que la prose et la poésie étant deux langages voisins, et dont le fonds est presque le même, elles se prêtent mutuellement, tantôt la forme qui les distingue, tantôt le fonds même qui leur est propre; de sorte que tout paraît travesti.

Il y a des fictions poétiques qui se montrent avec l'habit simple de la prose; tels sont les romans et tout ce qui est dans leur genre. Il y a même des matières vraies, qui paraissent revêtues et parées de tous les charmes de l'harmonie poétique; tels sont les poëmes didactiques et historiques. Mais ces fictions en prose et ces fictions en vers, ne sont ni pure prose, ni poésie pure; c'est un mélange de deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard; ce sont des caprices faits pour être hors de la règle, et dont l'exception est absolument sans conséquence pour les principes. Nous connaissons, dit Plutarque, des sacrifices qui ne sont accompagnés ni de chœurs, ni de symphonies; mais, pour ce qui est de la poésie, nous n'en connaissons point sans fables et sans fiction. Les vers d'Empédocle, ceux de Parménide, de Nicander, les sentences de Théognide, ne sont point de la poésie, ce ne sont que des discours ordinaires, qui ont emprunté la verve et la mesure poétique, pour relever leur style et l'insinuer plus aisément.

Cependant, il y a différentes opinions sur l'essence de la *poésie*. Quelques-uns font consister cette essence dans la fiction; il ne s'agit que d'expliquer le terme et de convenir de sa signification. Si par fiction, ils entendent la même chose que *feindre* ou *fingere* chez les Latins; le mot *fiction* ne doit signifier que l'imitation artificielle de

caractères, des mœurs, des actions, des discours, etc., tellement que *feindre* sera la même chose que *représenter* ou *contrefaire*; alors cette opinion rentre dans celle de l'imitation de la belle nature que nous avons établie en définissant la poésie.

Si les mêmes personnes resserrent la signification de ce terme, et que, par *fiction*, ils entendent le ministère des dieux que le poëte fait intervenir pour mettre en jeu les ressorts secrets de son poëme, il est évident que la fiction n'est pas essentielle à la poésie, parce qu'autrement la tragédie, la comédie, la plupart des odes, cesseraient d'être de vrais poëmes, ce qui serait contraire aux idées les plus universellement reçues.

Enfin, si par *fiction* on veut signifier les figures qui prêtent de la vie aux choses insensibles, qui les font parler et agir, telles que sont les métaphores et les allégories, la fiction alors n'est plus qu'un tour poétique, qui peut convenir à la prose même; c'est le langage de la passion qui dédaigne l'expression vulgaire; c'est la parure et non le corps de la poésie.

D'autres ont cru que la *poésie* consistait dans la versification; ce préjugé est aussi ancien que la poésie même. Les premiers poëmes furent des hymnes qu'on chantait, et au chant desquels on associait la danse; Homère et Tite-Live en donneront la preuve. Or, pour former un concert de trois expressions, des paroles, du chant et de la danse, il fallait nécessairement qu'elles eussent une mesure commune qui les fît tomber toutes trois ensemble, sans quoi l'harmonie eût été déconcertée. Cette mesure était le coloris, ce qui frappe d'abord tous les hommes; au lieu que l'imitation qui en était le fonds et comme le

dessin, a échappé à la plupart des yeux qui la voient sans la remarquer.

Cependant cette mesure ne constitua jamais ce qu'on appelle un vrai poëme; et si elle suffisait, la *poésie* ne serait qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre transposition ferait disparaître.

Il n'en est pas ainsi de la vraie *poésie*; on a beau renverser l'ordre, déranger les mots, rompre la mesure; elle perd l'harmonie, il est vrai, mais elle ne perd point sa nature; la poésie des choses reste toujours; on la retrouve dans ses membres dispersés; cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un poëme sans versification ne serait pas un poëme. Les mesures et l'harmonie sont les couleurs, sans lesquelles la poésie n'est qu'une estampe. Le tableau représentera, si vous le voulez, les contours ou la forme, et, tout au plus, les jours et les ombres locales; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'art.

La troisième opinion est celle qui met l'essence de la poésie dans l'enthousiasme; mais cette qualité ne convient-elle pas également à la prose, puisque la passion, avec tous ses degrés, ne monte pas moins dans les tribunes que sur les théâtres; et quand Périclès tonnait, foudroyait et renversait la Grèce, l'enthousiasme régnait-il dans ses discours avec moins d'empire, que dans les odes pindariques? S'il fallait que l'enthousiasme se soutînt toujours dans la poésie, combien de vrais poëmes cesseraient d'être tels? La tragédie, l'épopée, l'ode même, ne seraient poétiques que dans quelques endroits frappans; dans le reste, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auraient plus le caractère distinctif de la poésie.

Mais, dira-t-on, l'enthousiasme et le sentiment sont

une même chose, et le but de la poésie est de produire le sentiment, de toucher et de plaire; d'ailleurs, le poëte ne doit-il pas éprouver le sentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle conclusion tirer de là? que les sentimens de l'enthousiasme sont le principe et la fin de la poésie; en sera-ce l'essence? Oui, si l'on veut que la cause et l'effet, la fin et le moyen, soient la même chose; car il s'agit ici de précision.

Tenons-nous-en donc à établir l'essence de la poésie dans l'imitation, puisqu'elle renferme l'enthousiasme, la fiction, la versification même, comme des moyens nécessaires pour peindre parfaitement les objets.

De plus, les règles générales de la poésie des choses sont renfermées dans l'imitation; en effet, si la Nature eût voulu se montrer aux hommes dans toute sa gloire, je veux dire avec toute sa perfection dans chaque objet; ces règles qu'on a découvertes avec tant de peine et qu'on suit avec tant de timidité, et souvent même de danger, auraient été inutiles pour la formation et le progrès des arts. Les artistes auraient peint scrupuleusement les faces qu'ils auraient eues devant les yeux, sans être obligés de choisir. L'imitation seule aurait fait tout l'ouvrage, et la comparaison seule en aurait jugé.

Mais comme elle se fait un jeu de mêler ses beaux traits avec une infinité d'autres, il a fallu faire un choix; et c'est pour faire ce choix avec plus de sûreté, que les règles ont été inventées et proposées par le goût.

La principale de toutes est de joindre l'utile à l'agréable. Le but de la *poésie* est de plaire, et de plaire en amusant les passions; mais pour nous donner un plaisir parfait et solide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est

important d'avoir vives, et non celles qui sont ennemies de la sagesse. L'horreur du crime, à la suite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, sans compter les autres supplices; la compassion pour les malheureux, qui a presque une utilité aussi étendue que l'humanité même; l'admiration des grands exemples, qui laissent dans le cœur l'aiguillon de la vertu; un amour héroïque et par conséquent légitime; voilà, de l'aveu de tout le monde, les passions que doit traiter la poésie, qui n'est point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtés, mais pour être les délices des âmes vertueuses. La vertu déplacée dans de certaines situations, sera toujours un spectacle touchant. Il y a au fond des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, et que les honnêtes gens entendent avec d'autant plus de plaisir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection. Quand la *poésie* se prostitue au vice, elle commet une sorte de profanation qui la déshonore: les poëtes licencieux se dégradent eux-mêmes; il ne faut pas blâmer leurs beautés d'élocution, ce serait injustice ou manque de goût; mais il ne faut pas en louer les auteurs, de peur de donner du crédit au vice.

Il y a plus: les grands poëtes ont-ils jamais prétendu que leurs ouvrages, le fruit de tant de veilles et de travaux, fussent uniquement destinés à amuser la légéreté d'un esprit vain, ou à réveiller l'assoupissement d'un Midas désœuvré? Si c'eût été leur but, seraient-ils de grands hommes?

Ce n'est pas cependant que la poésie ne puisse se prêter à un aimable badinage. Les muses sont riantes et furent toujours amies des grâces; mais les petits poëmes sont plutôt pour elles des délassemens que des ouvrages: elles

doivent d'autres services aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amusement perpétuel : et l'exemple de la nature qu'elles se proposent pour modèle, leur apprend à ne rien faire de considérable sans un dessein sage, et qui ne tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainsi, de même qu'elles imitent la nature dans ses principes, dans ses goûts, dans ses mouvemens, elles doivent aussi l'imiter dans les vues et dans la fin qu'elle se propose.

On peut réduire les différentes espèces de poésies à quatre ou cinq genres. Les poëtes racontent quelquefois ce qui s'est passé, en se montrant eux-mêmes comme historiens, mais historiens inspirés par les muses; quelquefois ils aiment mieux faire comme les peintres et présenter les objets devant les yeux, afin que le spectateur s'instruise par lui-même, et qu'il soit touché de la vérité. D'autres fois ils allient leur expression avec celle de la musique, et se livrent tout entiers aux passions, qui sont le seul objet de celle-ci. Enfin, il leur arrive d'abandonner entièrement la fiction, et de donner toutes les grâces de leur art à des sujets vrais, qui semblent appartenir de droit à la prose : d'où il résulte qu'il y a cinq sortes de poésies; la poésie fabulaire ou de récit; la poésie de spectacle, ou dramatique; la poésie épique, la poésie lyrique et la poésie didactique.

Par cette division nous ne prétendons pas faire entendre que ces genres soient tellement séparés les uns des autres, qu'ils ne se réunissent jamais, car c'est précisément le contraire qui arrive presque par-tout; rarement on voit régner seul le même genre d'un bout à l'autre dans aucun poëme. Il y a des récits dans le lyrique, des pas-

sions peintes fortement dans les poésies de récit : par-tout la fable s'allie avec l'histoire, le vrai avec le faux ; le possible avec le réel. Les poëtes, obligés par état de plaire et de toucher, se croient en droit de tout oser pour y réussir.

La *poésie* se charge en conséquence de ce qu'il y a de plus brillant dans l'histoire ; elle s'élance dans les cieux pour y peindre la marche des astres ; elle s'enfonce dans les abîmes pour y examiner les secrets de la nature ; elle pénètre jusque chez les morts, pour décrire les récompenses des justes et les supplices des impies ; elle comprend tout l'univers : si le monde ne lui suffit pas, elle crée des mondes nouveaux qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers : c'est une espèce de magie ; elle fait illusion à l'imagination, à l'esprit même, et vient à bout de procurer aux hommes des plaisirs réels par des inventions chimériques.

Cependant tous les genres de poésie ne plaisent et ne touchent pas également ; mais chaque genre nous touche à proportion que l'objet qu'il est de son essence de peindre et d'imiter, est capable de nous émouvoir. Voilà pourquoi le genre élégiaque et le genre bucolique ont plus d'attraits pour nous que le genre dramatique.

Les fantômes des passions que la poésie sait exciter, allumant en nous des passions artificielles, satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés. Or, les poëtes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant à notre âme les imitations des objets capables de produire en nous des passions véritables ; mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait faite ; comme l'impression

faite par l'imitation n'est pas sérieuse, d'autant qu'elle ne va pas jusqu'à la raison pour laquelle il n'y a point d'illusion dans ses sensations ; enfin, comme l'impression faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme sensitive, elle s'efface bientôt. Cette impression superficielle faite par une imitation artificielle, disparaît sans avoir des suites durables, comme en aurait une impression faite par l'objet même que le poëte a imité.

Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les poëtes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur : il n'est pas suivi des inconvéniens dont les émotions sérieuses qui auraient été causées par l'objet même, seraient accompagnées.

Voilà d'où procède le plaisir que fait la *poésie*; voilà encore pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite consiste à mettre sous nos yeux des aventures si funestes, qu'elles nous auraient fait horreur si nous les avions vues véritablement. Une mort telle que la mort de Phèdre; une jeune princesse expirant avec des convulsions affreuses, en s'accusant elle-même de crimes atroces, dont elle est punie par le poison, serait un objet à fuir. Nous serions plusieurs jours avant que de pouvoir nous distraire des idées noires et funestes qu'un pareil spectacle ne manquerait pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine, qui nous présente l'imitation de cet événement, nous émeut et nous touche, sans laisser en nous la semence d'une tristesse durable. Nous jouissons de notre émotion, sans être alarmés par la crainte qu'elle dure trop long-tems. C'est sans nous attrister réellement que la pièce de Racine fait

couler des larmes de nos yeux; et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler. Il s'ensuit de là que le meilleur poëme est celui dont la lecture ou dont la représentation nous émeut et nous intéresse davantage. Or c'est à proportion des charmes de la poésie du style, qu'un poëme nous intéresse et nous émeut.

Poésie lyrique. (*Poésie.*) Parlons-en encore d'après M. Le Batteux. C'est une espèce de poésie toute consacrée au sentiment; c'est sa matière, son objet essentiel. Qu'elle s'éleve comme un trait de flamme en frémissant; qu'elle s'insinue peu à peu, et nous échauffe sans bruit; que ce soit un aigle, un papillon, une abeille; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte.

La poésie lyrique en général est destinée à être mise en chant; c'est pour cela qu'on l'appelle *lyrique*, et parce qu'autrefois, quand on la chantait, la lyre accompagnait la voix. Le mot *ode* a la même origine; il signifie *chant*, *chanson*, *hymne*, *cantique*.

Il suit de là que la poésie lyrique et la musique doivent avoir entre elles un rapport intime, fondé dans les choses mêmes, puisqu'elles ont l'une et l'autre les mêmes objets à exprimer; et si cela est, la musique étant une expression des sentimens du cœur par les sons inarticulés, la poésie musicale ou lyrique sera l'expression des sentimens par les sons articulés, ou, ce qui est la même chose, par les mots.

On peut donc définir la poésie lyrique, celle qui exprime le sentiment dans une forme de versification qui

est chantante ; or, comme les sentimens sont chauds, passionnés, énergiques, la chaleur domine nécessairement dans ce genre d'ouvrages. De là naissent toutes les règles de la poésie lyrique, aussi-bien que ses priviléges : c'est-là ce qui autorise la hardiesse des débuts, les emportemens, les écarts ; c'est de là qu'elle tire ce sublime qui lui appartient d'une façon particulière, et cet enthousiasme qui l'approche de la divinité.

La *poésie lyrique* est aussi ancienne que le monde. Quand l'homme eut ouvert les yeux sur l'univers, sur les impressions agréables qu'il recevait par tous ses sens, sur les merveilles qui l'environnaient, il éleva sa voix pour payer le tribut de gloire qu'il devait au souverain bienfaiteur. Voilà l'origine des cantiques, des hymnes, des odes, en un mot de la poésie lyrique.

Les païens avaient, dans le fond de leurs fêtes, le même principe que les adorateurs du vrai Dieu. Ce fut la joie et la reconnaissance qui leur fit instituer des jeux solennels pour célébrer les dieux auxquels ils se croyaient redevables dé leur récolte. De là vinrent ces chants de joie qu'ils consacraient au dieu des vendanges et à celui de l'amour. Si les dieux bienfaisans étaient l'objet naturel de la poésie lyrique, les héros, enfans des dieux, devaient naturellement avoir part à cette espèce de tribut, sans compter que leur vertu, leur courage, leurs services rendus, soit à quelque peuple particulier, soit à tout le genre humain, étaient des traits de ressemblauce avec la divinité. C'est ce qui a produit les poëmes d'Orphée, de Linus, d'Alcée, de Pindare, et de quelques autres qui ont touché la lyre d'une façon trop brillante pour ne pas mériter d'être réunis dans un article particulier.

Nous remarquerons seulement ici que c'est particulièrement aux poëtes lyriques qu'il est donné d'instruire avec dignité et avec agrément. La poésie dramatique et fabulaire réunissent plus rarement ces deux avantages; l'ode fait respecter une divinité morale par la sublimité des pensées, la majesté des cadences, la hardiesse des figures, la force des expressions; en même tems elle prévient le dégoût par la briéveté, par la variété de ses tours, et par le choix des ornemens qu'un habile poëte sait employer à propos.

POÉSIE ORIENTALE MODERNE. (*Poésie.*) Les beaux-arts ont été long-tems le partage des Orientaux. Voltaire remarque que comme les poésies du persan Sady sont encore aujourd'hui dans la bouche des Persans, des Turcs et des Arabes, il faut bien qu'elles aient du mérite. Il était contemporain de Pétrarque, et il a autant de réputation que lui. Il est vrai qu'en général le bon goût n'a guère régné chez les Orientaux : leurs ouvrages ressemblent aux titres de leurs souverains, dans lesquels il est souvent question du soleil et de la lune. L'esprit de servitude paraît naturellement ampoulé, comme celui de la liberté est nerveux, et celui de la vraie grandeur est simple. Ils n'ont point de délicatesse, parce que les femmes ne sont point admises dans la société. Ils n'ont ni ordre ni méthode, parce que chacun s'abandonne à son imagination dans la solitude où ils passent une partie de leur vie, et que l'imagination par elle-même est déréglée. Ils n'ont jamais connu la véritable éloquence, telle que celle de Démosthène et de Cicéron. Qui aurait-on eu à persuader en Orient? des esclaves? Cependant ils ont de

beaux éclats de lumière : ils peignent avec la parole, et quoique les figures soient souvent gigantesques et incohérentes, on y trouve du sublime. Voltaire ajoute pour le prouver une traduction qu'il a faite en vers blancs d'un passage du célèbre Sadi : c'est une peinture de la grandeur de Dieu; lieu commun à la vérité, mais qui fait connaître le génie de la Perse.

Il sait distinctement ce qui ne fut jamais.
De ce qu'on n'entend point son oreille est remplie.
Prince, il n'a pas besoin qu'on le serve à genoux.
Juge, il n'a pas besoin que sa loi soit écrite.
De l'éternel burin de sa prévision,
Il a tracé nos traits dans le sein de nos mères.
De l'aurore au couchant il porte le soleil;
Il sème de rubis les masses des montagnes;
Il prend deux gouttes d'eau : de l'une il fait un homme;
De l'autre il arrondit la perle au fond des mers.
L'être au son de sa voix fut tiré du néant.
Qu'il parle, et dans l'instant l'univers va rentrer
Dans les immensités de l'espace et du vide.
Qu'il parle, et l'univers repasse en un clin-d'œil
Des abîmes du rien dans les plaines de l'être.

(VOLTAIRE, *Essai sur l'Histoire.*)

Le Chevalier DE JAUCOURT.

POÉSIE. (*Littérature.*) On a écrit les révolutions des empires; comment n'a-t-on jamais pensé à écrire les révolutions des arts, à chercher dans la nature les causes physiques et morales de leur naissance, de leur accroissement, de leur splendeur et de leur décadence? Nous allons en faire l'essai sur la partie la plus brillante de la littérature; considérer la poésie comme une plante; examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'a vue naître et fleurir d'elle-même; pourquoi, étrangère partout ailleurs,

elle n'a prospéré qu'à force de culture; ou pourquoi, sauvage et rebelle, elle s'est refusée aux soins qu'on a pris de la cultiver; enfin pourquoi, dans le même climat, tantôt elle a été florissante et féconde, tantôt elle a dégénéré.

En recherchant les causes de ces révolutions, on a trop accordé, ce me semble, aux caprices de la nature et à ses inégalités. On croit avoir tout expliqué, lorsqu'on a dit que la nature, tour à tour avare et prodigue, tantôt s'épuise à former des génies, tantôt se repose et languit dans une longue stérilité. Mais la nature n'est point avare, la nature n'est point prodigue, la nature ne s'épuise point : ce sont des mots vides de sens. Imaginer qu'elle s'est accordée avec Périclès, Alexandre, Auguste, Léon X, Louis-le-Grand, pour faire de leur siècle celui des muses et des arts; c'est donner comme on fait souvent, une métaphore pour une raison. Il est plus que probable que, sous le même ciel, dans le même espace de tems, la nature produit la même quantité de talens de la même espèce. Rien n'est fortuit, tout a sa cause; et d'une cause régulière, tous les effets doivent être constans.

La différence des climats a quelque chose de plus réel. On sait qu'en général les hommes, dans certains pays, naissent avec des organes plus délicats et plus sensibles, une imagination plus vive et plus féconde, un génie plus inventif. Mais pourquoi tout l'Orient n'aurait-il pas reçu la même influence du ciel et les mêmes dons que la Grèce? pourquoi, dans la Grèce, des climats différens, comme la Thrace, la Béotie et Lesbos, auraient-ils produit, l'un des Amphion et des Orphée; l'autre, des Pindare et des Corinne; l'autre, des Alcée et des Sapho? Et s'il est vrai

qu'Achille avait pris à Thèbes la lyre sur laquelle il chantait les héros; si la lyre thébaine, dans les mains de Pindare, fut couronnée de lauriers, est-ce au naturel du pays qu'en est la gloire? Ne savons-nous pas quelle idée on avait du génie des Béotiens? Tout donner et tout refuser à l'influence du climat, sont deux excès de l'esprit de système.

Cependant, si les Grecs n'ont pas été le seul peuple de l'univers ingénieux et sensible, pourquoi, dans l'art d'imiter et de feindre, n'a-t-on jamais pu l'égaler qu'en marchant sur ses traces et qu'en adoptant ses idées, ses images, ses fictions?

Voyez dans l'Europe moderne, quand la paix, l'abondance, le luxe, la faveur des rois, le goût des peuples ont attiré les muses; voyez-les, dis-je, arriver en étrangères fugitives, chargées de leurs propres richesses, et portant avec elles les dieux de leurs pays. Quoi de plus marqué que ce penchant pour les lieux qui les ont vues naître? Que les Romains aient imité les Grecs, dont ils étaient les disciples, cela est simple et naturel; mais que, dans aucun de nos climats, la poésie n'ait été florissante, qu'autant qu'on lui a laissé le caractère et les mœurs antiques; qu'elle soit depuis trois mille ans fidèle au culte de sa première patrie; que des mœurs nouvelles et des sujets récens, elle n'aime que ce qui ressemble à ce qu'elle a vu dans la Grèce; voilà ce qui prouve qu'elle tient par essence aux qualités de son pays natal. Pourquoi cela? c'est ce que nous cherchons.

Horace, donne au succès des arts et de la poésie dans la Grèce, la même cause qu'il eut à Rome :

Ut primùm positis *nugari Græcia* bellis
Cœpit, *et in vitium* fortunâ *labier* æquâ.

Mais si ce goût fut, chez les Romains, le présage ou l'effet de la corruption qui suivit la prospérité, il n'en fut pas de même chez les Grecs. Les muses, pour fleurir chez eux, n'attendirent ni le loisir de la paix, ni les délices de l'abondance. Le tems le plus orageux de la Grèce et le plus fécond en héros, fut aussi le plus fécond en hommes de génie. Depuis la naissance d'Eschyle jusqu'à la mort de Platon, l'espace d'un siècle présente ce que la Grèce a produit de plus célèbre dans les armes et dans les lettres. On couronnait sur le théâtre d'Athènes l'un des héros de Marathon; Cratinus et Cratès amusaient les vainqueurs de Platée et de Salamine; Charillus les chantait; les Miltiade, les Thémistocle, les Aristide, les Périclès applaudissaient les chefs-d'œuvre des Sophocle et des Euripide; et au milieu même des discordes nationales, des guerres de Corinthe et du Péloponèse, de Thèbes contre Lacédémone, et de celle-ci contre Athènes, ou plutôt d'Athènes contre la Grèce entière, la poésie prospérait encore et s'élevait comme à travers les ruines de sa patrie.

Il y avait donc, pour rendre la *poésie* florissante dans ces climats, des causes indépendantes de la bonne et de la mauvaise fortune; et la première de ces causes fut le naturel d'un peuple vif, sensible, passionné pour les plaisirs de l'esprit et de l'âme, autant que pour les voluptés des sens. Je dis le naturel; et en cela les Grecs différaient des Romains. Ceux-ci ne se polirent qu'après s'être amollis; au lieu que ceux-là furent tels dans toute la vigueur de leur génie et de leurs vertus. La gloire des talens et la gloire des armes, l'amour des plaisirs de la paix, et le courage et la constance dans les travaux de la guerre ne sont incompatibles que lorsque ceux-ci tien-

nent plus à la rudesse et à l'austérité des mœurs qu'à la vigueur et à l'activité de l'âme. Rien n'est plus dans la nature, témoin César, Alcibiade, et mille autres guerriers, qu'un homme vaillant et sensible, voluptueux et infatigable, également passionné pour la gloire et pour les plaisirs. C'est à quoi se trompaient les Lacédémoniens, en méprisant les mœurs d'Athènes; c'est à quoi font aussi semblant de se méprendre des peuples jaloux des Français.

Caton avait raison de reprocher à Rome d'être devenue une ville grecque. Mais si Athènes eût voulu prendre les mœurs de l'antique Rome, elle y eût perdu de vrais plaisirs, et acquis de fausses vertus; ainsi que Rome, en devenant grecque, avait perdu ses vertus naturelles, pour acquérir des plaisirs factices qu'elle ne goûta jamais bien.

De cela seul que les Grecs étaient doués d'une imagination vive et d'une oreille sensible et juste, il s'ensuivit d'abord qu'ils eurent une langue naturellement poétique. La *poésie* demande une langue figurée, mélodieuse, riche, abondante, variée, et habile à tout exprimer; dont les articulations douces, les sons harmonieux, les élémens dociles à se combiner en tous sens, donnent au poëte la facilité de mélanger ses couleurs primitives, et de tirer de ce mélange une infinité de nuances nouvelles : telle fut la langue des Grecs. Mais sans parler des mots composés, dont cette langue poétique abonde, et dont un seul fait souvent une image, ni de l'inversion qui lui est commune avec la langue des Latins, ni de la liberté du choix de ses dialectes, privilége qui la distingue et dont elle seule a joui; ne parlons que de sa prosodie et du bonheur qu'elle

eut d'abord d'être soumise par la musique aux lois de la mesure et du mouvement.

Le goût du chant est un de ces plaisirs que la nature a ménagés à l'homme pour le consoler de ses peines, le soulager dans ses travaux, et le sauver de l'ennui de lui-même. Dans tous les tems et dans tous les climats, l'homme, sensible au nombre et à la mélodie, a donc pris plaisir à chanter.

Or, par un instinct naturel, tous les peuples, et les sauvages mêmes, chantent et dansent en mesure et sur des mouvemens réglés. Il a donc fallu que la parole appliquée au chant ait observé la cadence, soit par un nombre de syllabes égal au nombre des sons de l'air, et dont l'air décidait lui-même ou la vitesse ou la lenteur (ce fut la *poésie rhythmique*); soit par un nombre de tems égaux, résultant de la durée relative et correspondante des sons de l'air et des sons de la langue (c'est ce qu'on appelle la *poésie métrique*). Dans la première, nul égard à la longueur naturelle et absolue des syllabes; on les suppose toutes égales en durée, ou plutôt susceptibles d'une égale lenteur : telle est la poésie des Sauvages, celle des Orientaux, celle de tous les peuples de l'Europe moderne. Dans l'autre, nul égard au nombre des syllabes; on les mesure au lieu de les compter; et les tems donnés par leur durée décident de l'espace qu'elles peuvent remplir : telle fut la poésie des Grecs et celle des Latins, dont les Grecs furent les modèles.

Les Grecs, doués d'une oreille juste, sensible et délicate, s'étaient aperçus que, parmi les sons et les articulations de leur langue, il y en avait qui, naturellement plus rapides, suivaient aussi plus facilement l'impression

de lenteur ou de rapidité que la musique leur donnait. Ils en firent le choix; ils trouvèrent des mots qui formaient eux-mêmes des nombres analogues à ceux du chant; ils les divisèrent pas classes; et, en les combinant les uns avec les autres, ce fut à qui donnerait aux vers la forme la plus agréable. La poésie épique, la poésie élégiaque, la poésie dramatique, eut le sien; et chaque poëte lyrique se distingua par une mesure analogue au chant qu'il s'était fait lui-même, et sur lequel il composait : le vers d'Anacréon, celui de Sapho, celui d'Alcée, portent le nom de ces poëtes. Ainsi, leur langue ayant acquis les mêmes nombres que la musique, il leur fut aisé, dans la suite, de modeler le mètre sur la phrase du chant; et dès-lors l'art des vers et l'art du chant, réglés, mesurés l'un sur l'autre, furent parfaitement d'accord.

Que ce soit ainsi que s'est formé le système prosodique de la langue d'Orphée et de Linus, c'est de quoi l'on ne peut douter. Et qui jamais se fût avisé de mesurer les sons de la parole, sans le plaisir qu'on éprouva en essayant de la chanter? Ce plaisir une fois senti, on fit un art de le produire : l'oreille s'habitua insensiblement à donner une valeur fixe et relative aux sons articulés, la langue retint les mouvemens que la musique lui imprimait; et l'usage ayant confirmé les décisions de l'oreille, leurs lois formèrent un système de prosodie régulier et constant.

Il est donc bien certain que, chez les Grecs, la *poésie* considérée comme un langage harmonieux, dut la naissance à la musique, et reçut d'elle ses premières lois, la mesure et le mouvement.

Qu'on prenne la marche opposée, comme on a fait chez les modernes, c'est-à-dire, que l'on commence par la

poésie, et que la musique ne vienne que long-tems après la plier aux règles du chant; elle n'y trouvera que des nombres épars, sans précision, sans symétrie, et tels que le hasard aura pu les former.

La prosodie donnée par la musique fut donc, je le répète, le premier avantage de la poésie chez les Grecs; et qui sait le tems qu'il fallut à l'usage pour la fixer? Les Latins, par imitation, se firent une prosodie; et quoiqu'elle leur fût transmise, encore ne fut-ce pas sans peine que leur oreille s'y forma.

Græcia capta ferum victorem cepit, et artes
Intulit agresti Latio; sic horridus ille
Defluxit numerus Saturnius.

Ce vers brut et grossier du siècle de Saturne, n'est autre chose que le vers rhythmique, tel qu'on l'a renouvelé dans la basse latinité.

Mais que l'on s'imagine avec quelle lenteur les Grecs, sans modèle et sans guide, essayant les sons de leur langue et en appréciant la valeur, durent combiner ce système, qui prescrivait à la parole des tems fixes et réguliers: quelle longue habitude, quelle ancienne alliance entre la *poésie* et la musique, un tel accord ne suppose-t-il pas! et combien ces deux arts avaient dû s'exercer pour former la langue d'Homère!

Homère est sur les bornes les plus reculées de l'antiquité, comme est sur l'horizon une tour élevée, au-delà de laquelle on ne voit plus rien et qui semble toucher au ciel. On est tenté de croire qu'il a tout inventé; mais quand il n'avouerait pas lui-même que la poésie lyrique fleurissait long-tems avant lui, la seule prosodie de sa langue en serait une preuve évidente.

Le chant fut le modèle des vers. La poésie lyrique fut donc la première inventée; et l'on sait combien, dans les fêtes, dans les jeux solennels, et à la table des rois, de beaux vers, chantés sur la lyre étaient applaudis et vantés.

Le caractère distinctif des Grecs, entre tous les peuples du monde, fut l'importance et le sérieux qu'ils attachaient à leurs plaisirs. Idolâtres de la beauté, de la volupté en tout genre, tout ce qui avait le don de charmer leurs sens était divin pour eux : un sculpteur, un peintre, un poëte, les ravissait d'admiration; Homère avait des temples. Une courtisane, célèbre par la beauté de sa taille, est enceinte; voilà un beau modèle perdu, le peuple est dans la désolation; on appelle Hippocrate pour la faire avorter : il la fait tomber; elle avorte; Athènes est dans la joie; le modèle de Vénus est sauvé. Phryné est accusée d'impiété devant l'aréopage : l'orateur la voit convaincue; il lui arrache son voile, et dit aux vieillards : *Eh bien! faites donc périr tant de beautés.* Phryné est renvoyée.

Voilà le peuple chez qui les arts et la *poésie* ont dû naître.

Mais de ses organes, le plus sensible, le plus délicat, c'était l'oreille. Périclès demandait aux dieux tous les matins, non pas les lumières de la sagesse, mais l'élégance du langage, et qu'il ne lui échappât aucune parole qui blessât les oreilles du peuple athénien.

Or, si telle fut la sensibilité des Grecs pour la simple mélodie de la parole, qu'elle faisait presque tout le charme, toute la force de l'éloquence, et que la philosophie elle-même employait plus de soins à bien dire qu'à bien penser, sûre de gagner les esprits si elle captivait les oreilles;

quel devait être l'ascendant d'une poésie éloquente, secondée par la musique, et d'une belle voix chantant des vers sublimes sur des accords harmonieux ? Nous croyons entendre des fables, lorsqu'on nous dit que, chez les Grecs, une corde ajoutée à la lyre était une innovation politique; que les sages mêmes en auguraient un changement dans les mœurs, une révolution dans l'État; que, dans un plan de gouvernement ou dans un système des lois, on examinait sérieusement si tel ou tel mode de musique y serait admis ou en serait exclu; et cependant rien n'est plus vrai, ni plus naturel chez un peuple qui était dominé par les sens.

Un poëte lyrique fut donc, chez les Grecs, un personnage recommandable : ces peuples révéraient en lui le pouvoir qu'il avait sur eux; et de la haute idée qu'ils en avaient conçue, résulte naturellement les progrès que fit ce bel art.

C'est donc bien chez les Grecs que la poésie lyrique a dû naître, fleurir, et servir de prélude à la poésie épique et dramatique, dont elle avait formé la langue, et, si j'ose le dire, accordé l'instrument.

La *poésie*, enfin, put se passer du chant, et son langage harmonique lui suffit pour charmer l'oreille. Mais, en quittant la lyre, elle prit le pinceau : ce fut alors qu'elle dut sentir tous les avantages du climat qui l'avait vu naître. Quel amas de beautés pour elle !

Dans le physique, une variété, une richesse inépuisable; les plus beaux sites, les plus grands phénomènes, les plus magnifiques tableaux; des fleuves, des montagnes, des mers, des forêts, des vallons fertiles et délicieux; des villes, des ports florissans; des états dont les arts les plus

dignes de l'homme, l'agriculture et le commerce, faisaient la force et l'opulence; tout cela, dis-je, rassemblé comme sous les yeux du poëte! Non loin de là, et comme en perspective, le contraste des fertiles champs de l'Égypte et de la Libye, avec de vastes et de brûlans déserts peuplés de tigres et de lions; plus près, le magnifique spectacle de vingt royaumes répandus sur les côtes de l'Asie mineure; d'un côté, ce riant et superbe tableau des îles de la mer Égée; de l'autre, les monts enflammés et l'affreux détroit de Sicile; enfin, tous les aspects de la nature et l'abrégé de l'univers, dans l'espace qu'un voyageur peut parcourir en moins d'un an: quel théâtre pour la *poésie épique*.

Dans le moral, tout ce que pouvait offrir de curieux à peindre un nombreux assemblage de colonies de diverses origines, transplantées sous un même ciel, ayant chacune ses dieux tutélaires, ses coutumes, ses lois, ses fondateurs et ses héros: à chaque pas des mœurs nouvelles et souvent opposées; mais partout un caractère décidé, voisin de la nature par son ingénuité, par la franchise et le relief des passions, des vertus et des vices; ici, plus doux et plus sensible; là, plus vigoureux, plus austère; ailleurs, sauvage et un peu féroce, mais naturel, simple, énergique et facile à peindre à grands traits; l'influence des peuples dans l'administration, source de troubles pour un État et d'incidens pour un poëme; le mélange des esclaves et des hommes libres, usage barbare, mais fécond en aventures pathétiques; l'exil volontaire après le crime, sorte d'expiation qui, de tant de héros, faisait d'illustres vagabonds; l'hospitalité, ce devoir si précieux à l'humanité et si favorable à la poésie, la piété envers les étrangers, le res-

pect pour les supplians, le caractère inviolable qu'imprimait la mort aux volontés dernières; la foi que l'on donnait aux songes, aux présages, aux prédictions des mourans; la force des sermens; l'horreur attachée au parjure, la religieuse terreur qu'inspirait aux enfans la malédiction des pères, et l'imprécation des malheureux à ceux qui les faisaient souffrir, dernières armes de la faiblesse, dernier frein de la violence, dernière ressource de l'innocence, qui, dans son abattement même, était par là redoutable aux méchans; d'un autre côté, les récompenses attachées à la gloire et à la vertu; les éloges de la patrie, des statues ou des tombeaux; enfin la vie modeste et retirée des femmes, cette décence austère, cette simplicité, cette piété domestique, ces devoirs d'épouse et de mère si religieusement remplis; et parmi ces mœurs dominantes, des singularités locales; dans la Thrace, une ardeur, une audace guerrière qui relevait encore l'éclat de la beauté; à Lacédémone, une fierté qui ne rougissait que de la faiblesse, une vertu sévère et mâle, une honnêteté sans pudeur; la chasteté milésienne, et la volupté de Lesbos: tous extrêmes que la *poésie* est si heureuse d'avoir à peindre, parce qu'elle y emploie ses plus vives couleurs.

Dans le génie, la liberté qui élève l'âme des poëtes comme celle des citoyens; l'esprit patriotique, sans cesse aiguillonné par la rivalité et la jalousie de vingt républiques voisines; l'ivresse de la prospérité, qui, en même tems qu'elle ôte la sagesse du conseil, donne l'audace de la pensée; la vanité des Grecs, qui avait prodigué l'héroïque et le merveilleux pour illustrer leur origine; leur imagination, qui animait tout dans la nature, qui ennoblissait jusqu'aux détails les plus familiers de la vie; leur

sensibilité, qui leur faisait préférer à tout le plaisir d'être émus, et qui semblait aller sans cesse au-devant de l'illusion, en admettant sans répugnance tout ce qui la favorisait, en écartant toute réflexion qui en aurait détruit le charme; un peuple enfin dominé par ses sens, livré à leur séduction, et passionnément amoureux de ses songes.

Dans les connaissances humaines, ce mélange d'ombre et de lumière, si favorable à la *poésie*, lorsqu'il se combine avec un génie inquiet et audacieux, parce qu'il met en activité les forces de l'âme et la curiosité de l'esprit; la physique et l'astronomie couvertes d'un voile mystérieux, et laissant imaginer aux hommes tout ce qu'ils voulaient, pour suppléer aux lois de la nature et à ses ressorts qu'ils ne connaissaient pas; une curiosité impuissante d'en pénétrer les phénomènes, source intarissable d'erreurs ingénieuses et poétiques, car l'ignorance fut toujours mère et nourrice de la fiction.

Dans les arts, la manière de combattre et de s'armer de ces tems-là, où l'homme, livré à lui-même, se développait aux yeux du poëte avec tant de noblesse, de grâce et de fierté; la navigation, plus périlleuse et par là plus intéressante; où le courage, au défaut de l'art, était sans cesse mis à l'épreuve des dangers les plus effrayans; où ce qui nous est devenu familier par l'habitude, était merveilleux par la nouveauté; où la mer, que l'industrie humaine semble avoir aplanie et domptée, ne présentait aux yeux des matelots que des abîmes et des écueils; le peu de progrès des mécaniques; car l'homme n'est jamais plus intéressant et plus beau que lorsqu'il agit par lui-même; et ce que disait un Spartiate en voyant paraître à Samos la première machine de guerre : *C'en est fait de la valeur*,

on put le dire aussi de la poésie, dès que l'homme apprit à se passer d'être robuste et vigoureux.

Dans l'histoire, une tradition mêlée de toutes les fables qu'elle avait pu recueillir en passant par l'imagination des peuples, et susceptible de tout le merveilleux que les poëtes y voulaient répandre, le peu de connaissance qu'on avait alors du passé leur laissant la liberté de feindre, sans jamais être démentis.

Enfin, une religion qui parlait aux yeux et qui animait tout dans la nature, dont les mystères étaient eux-mêmes des peintures délicieuses, dont les cérémonies étaient des fêtes riantes ou des spectacles majestueux; un dogme, où ce qu'il y a de plus terrible, la mort et l'avenir, était embelli par les plus brillantes peintures; en un mot, une religion poétique, puisque les poëtes en étaient les oracles, et peut-être les inventeurs. Voilà ce qui environnait la *poésie* épique dans son berceau.

Mais, ce qui intéresse plus particulièrement la tragédie que le poëme épique, une foule de dieux, comme je l'ai dit ailleurs, passionnés, injustes, violens, divisés entre eux et soumis à la destinée; des héros issus de ces dieux, servant leur haine et leur fureur, et les intéressant eux-mêmes dans leurs querelles ou leurs vengeances; les hommes esclaves de la fatalité, misérables jouets des passions des dieux et de leur volonté bizarre; des oracles obscurs, captieux et terribles; des expiations sanguinaires; des sacrifices de sang humain; des crimes avoués, commandés par le ciel; un contraste éternel entre les lois de la nature et celles de la destinée, entre la morale et la religion; des malheureux placés comme dans un détroit sur le bord de deux précipices, et n'ayant bien souvent que le choix des

remords : voilà sans doute le système religieux le plus épouvantable, mais par là même le plus poétique, le plus tragique qui fut jamais. L'histoire ne l'était pas moins.

La Grèce avait été peuplée par une foule de colonies, dont chacune avait eu pour chef un aventurier courageux. La rivalité de ces fondateurs, dans des tems de férocité, avait produit des discordes sanglantes. La jalousie des peuples et leur vanité avait grossi tous les traits de l'histoire de leurs pays, soit en exagérant les crimes des ancêtres de leurs voisins, soit en rehaussant les vertus et les faits héroïques de leurs propres ancêtres. De là ce mélange d'horreur et de vertus dans les mêmes héros. Chaque famille avait ses forfaits et ses malheurs héréditaires. Le rapt, le viol, l'adultère, l'inceste, le parricide, formaient l'histoire de ces premiers brigands, histoire abominable, et d'autant plus tragique. Les Danaïdes, les Pélopides, les Atrides, les fables de Méléagre, de Minos, de Jason, les guerres de Thèbes et de Troye, sont l'effroi de l'humanité et les trésors du théâtre : trésors d'autant plus précieux, que ces horreurs étaient ennoblies par le mélange du merveilleux. Pas un de ces illustres scélérats qui n'eût un dieu pour père ou pour complice : c'était la réponse et l'excuse que ces peuples donnaient sans doute au reproche qu'on leur faisait sur les crimes de leurs aïeux; la volonté des dieux, les décrets de la destinée, un ascendant irrésistible, une erreur fatale avaient tout fait. Et ce fut là comme la base de tout le système tragique; car la fatalité, qui laisse la bonté morale au coupable, qui attache le crime à la vertu et le remords à l'innocence, est le moyen le plus puissant qu'on ait imaginé pour effrayer et attendrir l'homme sur le destin de son semblable. Aussi

l'histoire fabuleuse des Grecs est-elle la seule vraiment tragique dans les annales du monde entier; et ce mélange en est la cause.

Mais ce qui tenait de plus près encore aux événemens politiques, c'est cette ivresse de la gloire et des prospérités que les Athéniens avaient rapportée de Marathon, de Salamine et de Platée; sentiment qui exaltait les âmes, et surtout celles des poëtes : c'est ce même orgueil, ennemi de toute domination et charmé de voir dans les rois les jouets de la destinée, cet orgueil, sans cesse irrité par la menace des monarques de l'Orient et par le danger de tomber sous les griffes de ces vautours; c'est là, dis-je, ce qui donna une impulsion si rapide et si forte au génie tragique et lui fit faire en un demi-siècle de si incroyables progrès.

Du côté de la comédie, les mœurs grecques avaient aussi des avantages qui leur sont propres et qu'on ne trouve point ailleurs. Chez un peuple vif, enjoué, naturellement satirique, et dont le goût exquis pour la plaisanterie a fait passer en proverbe le sel piquant et fin dont il l'assaisonnait; chez ce peuple républicain, et libre censeur de lui-même, que l'on s'imagine un théâtre où il était permis de livrer à la risée de la Grèce entière, non-seulement un citoyen ridicule ou vicieux, mais un juge inique et vénal, un dépositaire du bien public, négligent, avare, infidèle; un magistrat sans talent ou sans mœurs, un général d'armée sans capacité, un riche ambitieux qui briguait la faveur du peuple, ou un fripon qui le trompait; en un mot, le peuple lui-même, qui se laissait traduire en plein théâtre comme un vieillard chagrin, bizarre, crédule, imbécille, esclave et dupe de ces bri-

gands publics qui le flattaient et l'opprimaient; qu'on s'imagine ces personnages d'abord exposés sur la scène et nommés par leur nom, ensuite (lorsqu'il fut défendu de nommer) si bien désignés par leurs traits et par toute espèce de ressemblance, qu'on les reconnaissait en les voyant paraître; et qu'on juge de là combien le génie comique, animé par la jalousie et la malignité républicaine, devait avoir à s'exercer!

Ainsi la *poésie* trouva tout disposé comme pour elle dans la Grèce, et la nature, la fortune, l'opinion, les lois, les mœurs, tout s'était accordé pour la favoriser.

Il sera bien aisé de voir à présent dans quel autre pays du monde elle a trouvé plus ou moins de ces avantages.

J'ai déjà dit que, chez les Romains, elle s'était fait une prosodie modelée sur celle des Grecs; mais n'ayant ni la lyre dans la main des poëtes pour soutenir et animer les vers, ni les mêmes objets d'éloquence et d'enthousiasme, ni ce ministère public qui la consacrait chez les Grecs; la poésie lyrique ne fut à Rome qu'une stérile imitation, souvent froide et frivole, presque jamais sublime.

La gravité des mœurs romaines s'était communiquée au culte : une majesté sérieuse y régnait; la sévère décence en avait banni les grâces, les plaisirs, la volupté, la joie. Les jeux, à Rome, n'étaient que des exercices militaires ou des spectacles sanglans; ce n'étaient plus ces solennités où vingt peuples venaient en foule voir disputer la couronne olympique. Un poëte qui, dans le cirque, serait venu sérieusement célébrer le vainqueur au jeu du disque ou de la lutte, aurait excité la risée des vainqueurs du monde. Rome était trop occupée de grandes choses pour attacher de l'importance à de frivoles

jeux : elle les aimait, comme on aime quelquefois une maîtresse, passionnément et sans l'estimer.

Si quelquefois la poésie lyrique célébrait dans Rome des triomphes ou des vertus, ce n'était point le ministère d'un homme inspiré par les dieux ou avoué par la patrie; c'était le tribut personnel d'un poëte qui faisait sa cour, et quelquefois l'hommage d'un complaisant ou d'un flatteur.

On voit donc bien qu'en supposant Rome peuplée de génies faits pour exceller dans cet art, les causes morales qui auraient dû les faire éclore et les développer, n'étant pas les mêmes que dans la Grèce, ils n'auraient jamais pris le même accroissement.

La *poésie épique* trouva dans l'Italie une partie des avantages qu'elle avait eus dans la Grèce, moins de variété pourtant, moins d'abondance et de richesses, soit dans les descriptions physiques, soit dans la peinture des mœurs; mais ce qu'elle eut à regretter surtout, ce fut l'obscurité des tems appelés *héroïques*.

Les événemens passés demandent, pour être agrandis aux yeux de l'imagination, non-seulement une grande distance, mais une certaine vapeur répandue dans l'intervalle. Quand tout est bien connu, il n'y a plus rien à feindre. Depuis Numa jusqu'à Auguste, l'enchaînement des faits était écrit et consigné. Le petit nombre des fables répandues dans les annales était sans suite, comme sans importance. Si le poëte eût voulu exagérer les faits et leur donner des causes étonnantes et merveilleuses; non-seulement la sincérité de l'histoire, mais la vue familière des lieux où ces faits étaient arrivés, les eût réduits à leur juste valeur. Comment exagérer aux yeux de Rome la

défaite des Volsques ou celle des Sabins? Le seul sujet vraiment épique qu'il fût possible de tirer des premiers tems de Rome, est celui que Virgile a pris, parce qu'il est un des derniers rameaux de l'histoire fabuleuse des Grecs.

Les événemens, dans la suite, eurent plus de grandeur, mais de cette grandeur réelle que la vérité historique présente toute entière et met au-dessus de la fiction. Les guerres puniques, celles d'Asie, celles d'Épire, d'Espagne, et des Gaules, la guerre civile elle-même, ne laissaient à la *poésie* sur l'histoire, que l'avantage de décrire les mêmes faits, et de peindre les mêmes hommes, d'un style plus élevé, plus harmonieux, plus animé peut-être, et plus haut en couleur; mais ni les causes, ni les moyens, ni les détails intéressans, rien ne pouvait se déguiser.

Les auspices et les présages pouvaient entrer pour quelque chose dans les résolutions et influer sur les événemens : mais si l'on eût vu Neptune se déclarer en faveur des Carthaginois, et Mars en faveur des Romains, Vénus en faveur de César, Minerve en faveur de Pompée; la gravité romaine aurait trouvé puérils ces vains ornemens de la fable, dans des récits dont la vérité simple avait par elle-même tant d'importance et de grandeur.

Ainsi Varius et Pollion n'étaient guère plus libres dans leurs compositions que Tite-Live et que Tacite. On voit même que le jeune Lucain, avec tout le feu de son génie, et quoiqu'il eût pris pour sujet de son poëme un événement dont l'importance semblait justifier l'entremise des dieux, ne les y a montrés que de loin, en philosophe plus qu'en poëte, comme spectateurs, comme juges, mais sans les engager et sans les faire agir dans la querelle de ses héros.

Les événemens et les mœurs que nous présente l'histoire romaine, semblent avoir été plus favorables à la tragédie. Mais si l'on considère que les mœurs romaines n'étaient rien moins que passionnées; que le courage et la grandeur d'âme, l'amour de la gloire et de la liberté, en étaient les vertus; que l'orgueil, la cupidité, l'ambition, en étaient les vices; que les exemples de constance, de générosité, de dévouement, qui nous frappent dans l'héroïsme des Romains, étant des actes volontaires, ne pouvaient en faire un objet ni pitoyable ni terrible; que les deux causes du malheur qui dominent l'homme et qui le rendent véritablement misérable, l'ascendant de la destinée et celui de la passion, n'entraient pour rien dans les scènes tragiques dont l'histoire romaine abonde; qu'il était même de l'essence du courage romain d'opposer au malheur une froideur stoïque qui dédaignait la plainte et qui séchait les larmes; on reconnaîtra que les Régulus, les Caton, les Porcie, les Cornélie, étaient propres à élever l'âme, mais nullement à l'émouvoir ni de terreur ni de pitié.

Qu'on examine les sujets romains les plus forts, les plus pathétiques : on peut tirer de ceux de Coriolan, de Scévole, de Manlius, de Lucrèce, de César, une ou deux situations dignes d'un grand théâtre; mais cette continuité d'action véhémente et pathétique des sujets grecs, où la trouver? Les sujets romains ne sont grands, ou plutôt leur grandeur ne se soutient que par les mœurs et les sentimens que Corneille en a tirés; et ce n'étaient pas des mœurs, des sentimens et des maximes, mais des tableaux peints à grands traits, qu'il fallait sur de grands théâtres, comme ceux de Rome et d'Athènes.

on peut voir comme il les a peintes; et sous les empereurs, la licence n'eut plus de frein. Mais cette licence donna prise à la satire plus qu'à la comédie; car celle-ci veut se jouer des caractères qu'elle imite : la frivolité, la folie, la vanité, les travers de l'esprit, les séductions et les méprises de l'amour-propre, les vices les plus méprisables et les moins dangereux, ceux dont l'homme est plutôt la dupe que la victime; voilà ses objets favoris. Or, les dames romaines ne s'amusaient pas à être ridicules; et des mœurs frivoles ne sont pas celles que nous a peintes Juvénal : le vice était trop impudent, trop hardi, pour être risible.

Ainsi la tragédie et la comédie furent également étrangères dans Rome; et par la même raison que le génie en était emprunté, le goût n'en fut jamais sincère. Horace, qui accorde aux Romains assez d'amour et de talent pour la tragédie,

Et placuit sibi, naturâ sublimis et acer :
Nam spirat tragicum satis et feliciter audet.

(Epist. 1, l. 2.)

Horace ne laisse pas de se plaindre que la jeunesse romaine n'était sensible qu'au vain plaisir de la décoration théâtrale. L'âme des chevaliers, dit-il, avait passé de leurs oreilles dans les yeux :

Verùm equitis quoque jàm migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos, et gaudia vana.

Encore avait-on beau donner à la pompe du spectacle toute la magnificence possible, l'attention des Romains ne pouvait être captivée par des fables qui leur étaient

étrangères. Le bruit des cabales du peuple et des chevaliers, pour et contre la pièce, l'interrompait à chaque instant. Les acteurs élevaient la voix, et suppliaient les spectateurs de vouloir bien encore écouter quelque chose; mais ils n'étaient point entendus. Souvent, au milieu de la scène la plus pathétique, on demandait un combat d'animaux ou d'athlètes.

.....Media inter carmina poscunt
Aut ursum aut pugiles.....
.....Nam quæ pervincere voces
Evaluêre sonum, referunt quem nostra theatra?
Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum,
Tanto cum strepitu ludi spectantur, et artes,
Divitiæque peregrinæ, quibus oblitus actor
Quùm stetit in scenâ, concurrit dextèra levæ.
Dixit adhòc aliquid? Nil sanè. Quid placet ergo?
(Horace.)

La comédie ne les attachait guère davantage, pour peu qu'elle fût sérieuse. On sait que l'*Hécyre* de Térence fut abandonnée pour des danseurs de corde et des gladiateurs. Enfin l'on vit les pantomimes chassser les comédiens de Rome : tant il est vrai que, chez les Romains, le goût de la *poésie* dramatique ne fut qu'un goût de fantaisie, de vanité, d'ostentation, un goût léger, capricieux, comme sont tous les goûts factices, un plaisir aussi peu sensible qu'il leur était peu naturel.

Les seuls genres de poésie qui pouvaient naître et fleurir dans l'ancienne Rome, comme analogues à son génie, étaient la poésie morale ou philosophique, la poésie pastorale, l'élégie amoureuse et la satire; tout le reste y fut transplanté.

Vers la fin du onzième siècle, on vit la *poésie* commencer en Provence en langage roman, ou romain corrompu, comme elle avait fait dans la Grèce, par des chants héroïques et satiriques; ensuite essayer le dialogue, et vouloir même imiter l'action. Plusieurs de ces poëtes, appelés *troubadours*, étaient bons gentilshommes, quelques-uns princes couronnés; le plus grand nombre, ambulans comme Homère, vivaient à peu près comme lui : ils étaient accueillis dans les petites cours des ducs et des comtes de ce tems-là, quelquefois même favorisés des dames. Mais c'en était assez pour donner lieu à des gentillesses naïves, non pour exciter le génie à s'élever sans modèle et sans guide, et à créer un art qui lui était inconnu. Ainsi la poésie, après avoir été vagabonde et accueillie çà et là durant l'espace de deux cents cinquante ans, sans aucun établissement fixe, sans aucun point de ralliement, aucun objet public d'émulation et d'enthousiasme, aucun théâtre élevé à sa gloire, aucune fête, aucun spectacle où elle pût se signaler, abandonna sa nouvelle patrie à la fin du treizième siècle; et en passant en Italie, ou commençaient à renaître les arts, elle y porta l'usage de la rime et les écrits des troubadours, premiers modèles des Italiens.

Des universités sans nombre, fondées dans toute l'Europe, l'étude des langues grecque et latine mise en vigueur, les récompenses des souverains, et les dignités de l'Église accordées aux hommes célèbres par leur savoir et par leurs talens, plus que tout cela l'invention de l'imprimerie, annonçaient la renaissance des lettres en Europe; et quoique les premiers rayons de cette aurore eussent éclairé la France, ce fut vraiment en Italie que la lumière

se répandit : soit à la faveur du commerce de l'Orient et du voisinage de la Grèce, d'où les arts et les lettres passèrent à Venise, et de Venise à Rome et à Florence; soit à cause de la considération plus singulière que l'Italie accordait aux muses, et du triomphe poétique rétabli dans Rome, où, depuis Théodose, il était aboli; soit par l'inestimable facilité qu'eurent bientôt les talens de puiser dans les sources de l'antiquité, dont les restes précieux avaient été recueillis et déposés dans les bibliothèques de Florence et de Rome; soit enfin, grâce à l'amour éclairé, sincère et généreux dont Léon X et les ducs de Florence, les Médicis, honoraient les lettres.

Mais quoique l'Italie moderne fût, à quelques égards, plus favorable à la poésie que l'ancienne Rome, par la jalousie et la rivalité des petits États qui la composaient, par la diversité et la singularité des mœurs de ses peuples, par l'importance qu'ils attachaient aux arts, et la gloire qu'ils avaient mise à s'effacer l'un l'autre en les faisant fleurir; les deux grandes sources de la poésie ancienne, l'histoire et la religion, n'étant plus les mêmes, le génie se ressentit de la sécheresse de l'une et de l'autre, et le laurier de la poésie, après avoir poussé quelques rameaux, périt sur ce terroir ingrat.

Dans l'Italie moderne, la *poésie*, dès sa naissance, s'était consacrée à la religion; mais par un zèle mal entendu, on lui fit donner des spectacles pieusement ridicules, au lieu de l'initier aux cérémonies religieuses et de l'appeler dans les temples, où elle aurait produit des hymnes et des chœurs sublimes.

L'erreur de toute l'Europe fut que les mystères de la religion pouvaient prendre la place des spectacles pro-

fanes. J'ai déjà fait voir que le merveilleux de ces mystères ineffables n'était rien moins que dramatique. C'était à la poésie lyrique à les célébrer ; ils étaient réservés pour elle : car l'éloquence et l'harmonie peuvent donner aux idées un caractère imposant, auguste et sublime, auquel l'imitation théâtrale ne saurait s'élever. Comment peindre aux yeux, sur la scène, l'*In sole posuit tabernaculum suum*, ou le *Volavit semper pennas ventorum?*

Il est donc bien étonnant que l'Italie ayant mis tant de magnificence à décorer ses temples, ayant porté si loin la pompe de ses fêtes, ayant employé les peintres, les sculpteurs, les musiciens les plus célèbres à donner plus d'éclat à ses solennités, ayant toléré même le sacrifice le plus cruel de la nature pour conserver de belles voix, n'ait pas daigné proposer le prix et le triomphe poétique à qui célébrerait, dans les plus beaux cantiques, ou les mystères de la foi, ou les vertus de ses héros.

La langue vulgaire était bannie des solennités de l'Église ; et la naïve simplicité des hymnes déjà consacrées ne laissa rien à désire de plus beau : peut-être aussi que dans les rites on craignait les innovations. Quoi qu'il en soit, les arts qui ne parlent qu'aux sens, furent tous appelés à décorer le culte ; et le seul qui parlait à l'âme fut dédaigné comme inutile, ou négligé comme superflu.

Dans le profane, la *poésie lyrique* n'eut pas plus d'émulation. Les guerres civiles dont l'Italie avait été déchirée, les schismes, les séditions, les révolutions sanglantes dont elle venait d'être le théâtre, l'ascendant et la domination du Saint-siége sur tous les trônes de l'Europe, et les secousses que les deux puissances se donnaient réciproquement et si fréquemment l'une à l'autre, auraient offerts à de

nouveaux Tyrtées des circonstances favorables pour naître et pour se signaler. Mais ce que j'ai dit de l'ancienne Rome, je le dis de l'Italie moderne et de tout le reste de l'Europe: pour donner de la dignité et de l'importance au talent du poëte, et faire de lui, comme dans la Grèce, un homme public révéré, il eût fallu des peuples aussi sérieusement passionnés que les Grecs pour les charmes de la poésie. Or, soit que la nature n'eut pas donné aux Italiens un oreille aussi délicate et une imagination aussi vive, soit que la musique ne fût pas encore en état d'ajouter aux charmes des vers, soit que les circonstances qui décident le goût, la mode, l'opinion publique, ne fussent pas assez favorables, il est certain qu'un poëte lyrique, qui, dans l'Italie, à la renaissance des lettres, et dans les tems même où elles y ont fleuri, se serait érigé en orateur public, aurait été reçu comme un histrion d'autant plus ridicule, que l'objet de ses chants aurait été plus sérieux.

La *poésie* épique fut plus heureuse dans l'Italie moderne. Elle avait fait ses premiers essais en Provence, vers le onzième siècle; elle trouva dans l'Italie une langue plus mélodieuse, espèce de latin altéré, affaibli, mais qui, dans sa corruption, avait retenu du latin pur un grand nombre de mots, quelques inversions et des traces de prosodie. Aux avantages de cette langue déjà cultivée par Dante, Bocace et Pétrarque, se joignaient, en faveur de la poésie épique, l'esprit de superstition, dont l'Italie était le centre; les mœurs de la chevalerie, qui avaient été l'héroïsme gaulois, et qui restaient encore à peindre; et l'intérêt vif et récent de l'expédition des croisades, sujet héroïque et sacré, et d'un intérêt à la fois religieux et profane, sujet par-là peut-être unique dans l'histoire moderne.

L'Arioste, dans un poëme héroï-comique, le Tasse, dans un poëme sérieux et vraiment épique, profitèrent de ces avantages, tous deux en hommes de génie. L'un, se jouant de l'héroïsme et de la galanterie chevaleresque, et surtout du merveilleux de la magie, employa l'imagination la plus brillante et la plus féconde à renchérir sur la folie des romans; et, par le brillant coloris de sa poésie, la gaieté qu'il mêle au récit des aventures de ses héros, la grâce, la variété, la facilité de son style, il a fait d'une composition insensée, un modèle de *poésie*, d'agrément et de goût. L'autre, plus sage et plus sévère, au lieu de se jouer de l'art, en a subi les lois et vaincu les difficultés par la force de son génie : plus animé que l'*Énéide*, plus varié que l'*Iliade*; et d'un intérêt plus touchant, si son poëme n'a pas des beautés aussi sublimes que ses modèles, il en a de plus attrayantes et se soutient à côté d'eux. L'Arioste et le Tasse firent donc oublier le Boyardo et le Pulci, qui leur avaient ouvert la route; mais en puisant dans les nouvelles sources, ils les tarirent pour jamais.

L'héroïsme chevaleresque n'a qu'un seul caractère, c'est de consacrer la valeur au service de la faiblesse, de l'innocence et de la beauté, et de mettre la gloire des hommes à défendre celle des femmes. Il suit de là que lorsque dans un poëme sérieux ou comique, on a fait rompre vingt fois des lances pour les intérêts de l'amour, les aventures romanesques sont épuisées, et qu'on ne peut plus revenir sur cette espèce d'héroïsme, sans repasser sur les mêmes traces; et c'est en effet ce qui est arrivé. Le merveilleux de la magie, celui de la religion même, considérés poétiquement, ne sont pas des sources plus abondantes, la mythologie a sur l'une et sur l'autre des avantages infinis.

Si l'Italie n'eut que deux poëmes épiques, ce n'est donc point parce qu'elle n'eut que deux génies propres à réussir dans ce genre élevé; mais parce qu'un troisième après eux, aurait trouvé la carrière épuisée, et qu'il en est de l'histoire et de la théurgie modernes comme de ces terrains superficiellement fertiles, que ruinent une ou deux moissons.

Comme l'action du poëme dramatique ne demande ni la même importance du côté de l'événement historique, ni les mêmes ressources du côté du merveilleux, et que les deux grands intérêts de la tragédie, la compassion et la terreur, naissent des grandes calamités; il semble que l'Italie, dans les tems désastreux qui avaient précédé la renaissance des lettres, ayant été, presque sans relâche, un théâtre sanglant de discorde, de guerres politiques et religieuses, étrangères et domestiques, de haines et de factions, de séditions, de complots et de crimes, la tragédie, dans aucun pays ni dans aucun siècle, n'a dû trouver un champ plus vaste et plus fécond. De tous les pays d'Europe, l'Italie est pourtant celui où elle a eu le moins de succès, jusqu'au tems où elle y a paru secondée par la musique; et alors même ce n'a pas été dans l'histoire moderne qu'elle a pris ses sujets. Une singularité si frappante doit avoir ses causes dans la nature; et les voici :

Point d'effort de génie sans émulation; point de progrès dans un seul art sans un concours d'artistes animés à s'effacer les uns les autres. Or, le concours des poëtes dramatiques et leur émulation supposent des théâtres élevés à leur gloire, et un peuple nombreux, passionné pour leur art, assemblé pour les applaudir. Ce n'est pas assez qu'un sénat, comme celui de Venise, ou qu'un souverain,

comme un duc de Florence, de Mantoue, de Ferrare, favorise un art tel que la tragédie, pour en obtenir des succès ; combien de pays en Europe, où les rois font les frais d'un superbe spectacle, où cependant il ne peut naître un poëte pour l'occuper ! C'est l'enthousiame d'une nation entière, qui sert d'aliment au génie, et qui fait faire aux talens mille efforts, dont quelques-uns, par intervalle et de loin à loin, sont heureux. Si l'Italie avait marqué pour la tragédie la même passion qu'elle a pour la musique ; si, sans avoir, comme la Grèce, une ville, un théâtre et des jours solennels où elle se fût assemblée, elle eût fait, au moins pour la tragédie, ce qu'elle a fait depuis pour l'opéra ; si Rome, Naples, Milan, Venise et Florence, à l'envi, l'avaient tour à tour appelée, s'étaient disputé la gloire de faire naître, d'honorer, de récompenser les talens qui auraient excellé dans ce grand art, l'Italie aurait eu des poëtes tragiques, comme elle a eu des musiciens ; mais encore n'auraient-ils pas pris leurs sujets dans l'histoire de leur patrie.

La tragédie ne veut pas seulement des crimes et des malheurs ; elle veut des crimes ennoblis et des malheurs illustres. Or, les personnages, bons ou méchans, ne sont ennoblis que par leurs mœurs ; et le malheur ne nous étonne que dans les hommes destinés à de grandes prospérités, soit par une haute naissance, soit par d'héroïques vertus.

Et dans l'histoire de l'Italie moderne, combien peu de ces hommes dont l'âme, le génie ou la fortune, annoncent de hautes destinées ? De tant de guerres intestines, de tant de brigandages, de fureurs, de forfaits, que reste-t-il ? qu'une impression d'horreur ? Deux siècles de calamités

sie dramatique. J'ai déjà eu lieu d'examiner par quelles causes ce nouveau genre, favorisé en Italie, y dut prospérer et fleurir; par quelles causes les progrès en ont été bornés ou ralentis; et pourquoi, s'il n'est transplanté, il y touche à sa décadence.

Ce que j'ai dit de l'ode et du poëme lyrique des Grecs, à l'égard de l'ancienne Rome et de l'Italie moderne, doit, à plus forte raison, s'entendre de tout le reste de l'Europe; et si, dans un pays où la musique a pris naissance, où les peuples semblaient organisés pour elle, où la langue, naturellement flexible et sonore, a été si docile au nombre et aux modulations du chant, il ne s'est pas élevé un seul poëte qui, à l'exemple des anciens, ait réuni les deux talens, chanté ses vers, et soutenu sa voix par des accords harmonieux; bien moins encore chez des peuples où la musique est étrangère, et la langue moins douce et moins mélodieuse, un pareil phénomène devait-il arriver.

La galanterie espagnole en a cependant fait l'essai : l'ingénieuse nécessité, l'amour, non moins ingénieux qu'elle, ont fait imaginer aux Espagnols ces sérénades où un amant, autour de la prison d'une beauté captive, vient, aux accords d'une guitare, soupirer des vers amoureux; mais on sent bien que, par cette voie, l'art ne peut guère s'élever; et quand, par miracle, il trouverait un Anacréon ou une Sapho, il serait encore loin de trouver un Alcée.

Le climat d'Espagne semblait plus favorable à la *poésie épique* et dramatique; cette contrée a été le théâtre des plus grandes révolutions, et son histoire présente plus de faits héroïques que tout le reste de l'Europe ensemble. Les

a été obligée de les abandonner, et la comédie elle-même n'y a pas eu un plus heureux sort.

La vanité est la mère des ridicules, comme l'oisiveté est la mère des vices; et c'est le commerce habituel d'une société nombreuse, qui met en action et en évidence les vices de l'oisiveté et les ridicules de la vanité; voilà l'école de la comédie. Il est donc bien aisé de voir dans quel pays elle a dû fleurir.

En Italie, ce ne fut ni manque d'oisivété, ni manque de vanité, mais ce fut manque de société que la comédie ne trouva point des mœurs favorables à peindre. Tous les débats de l'amour-propre s'y réduisirent presque aux rivalités amoureuses; et les seuls objets du comique furent les artifices et les folies des amans, l'adresse des femmes à se jouer des hommes, la fourberie des valets, l'inquiétude, la jalousie et la vigilance trompés des pères, des mères, des tuteurs et des maris. Le comique italien n'a donc été qu'un comique d'intrigue; mais, par la constitution politique de l'Italie, divisée en petits États malignement envieux l'un de l'autre, il s'est joint au comique d'intrigue un comique de caractère national; en sorte que ce n'est pas le ridicule de telle espèce d'hommes, mais le ridicule, ou plutôt le caractère exagéré de tel peuple, du vénitien, du napolitain, du florentin, qu'on a joué. Il s'ensuit de là que, du côté des mœurs, toutes les comédies italiennes se ressemblent, et ne diffèrent que par l'intrigue, ou plutôt par les incidens.

Les Italiens n'ayant donc ni tragédie ni comédie régulière et décente, inventèrent un genre de spectacle qui leur tînt lieu de l'une et de l'autre, et qui, par un nouveau plaisir, pût suppléer à ce qui manquerait à leur poé-

faits était presque le seul que la *poésie* pût employer. Le Camoëns a imaginé une grande et belle allégorie pour le cap de Bonne-Espérance : mais l'allégorie n'a qu'un moment, et l'on sait dans quelles fictions ridicules ce même poëte s'est perdu, lorsqu'il a voulu employer la fable.

Le goût des Espagnols pour le spectacle donna plus d'émulation à la poésie dramatique ; et la tragédie pouvait encore trouver des sujets dignes d'elle dans l'histoire de leur pays.

Cet esprit de chevalerie qui a fait parmi nous de l'amour une passion morale, sérieuse, héroïque, en attachant à la beauté une espèce de culte, en mêlant au penchant physique un sentiment plus épuré, qui de l'âme s'adresse à l'âme et l'élève au-dessus des sens ; ce roman de l'amour enfin, que l'opinion, l'habitude, l'illusion de la jeunesse, l'imagination exaltée et séduite par les désirs, ont rendu comme naturel, semblait offrir à la tragédie espagnole des peintures plus fortes, des scènes plus terribles : l'amour étant lui-même, en Espagne, plus fier, plus fougueux, plus jaloux, plus sombre dans sa jalousie, et plus cruel dans ses vengeances, que dans aucun autre pays du monde.

Mais l'héroïsme espagnol est froid : la fierté, la hauteur, l'arrogance tranquille en est le caractère ; dans les peintures qu'on en a faites, il ne sort de sa gravité que pour donner dans l'extravagance ; l'orgueil alors devient de l'enflure ; le sublime, de l'ampoulé ; l'héroïsme, de la folie. Du côté des mœurs, ce fut donc la vérité, le naturel qui manquèrent à la tragédie espagnole ; du côté de l'action, la simplicité et la vraisemblance. Le défaut du génie espagnol est de n'avoir su donner des bornes ni à

l'imagination ni au sentiment; avec le goût barbare des Vandales et des Goths pour des spectacles tumultueux et bruyans où il entre du merveilleux, s'est combiné l'esprit romanesque et hyperbolique des Arabes et des Maures : de là le goût des Espagnols.

C'est dans la complication de l'intrigue, dans l'embarras des incidens, dans la singularité imprévue de l'événement, qui rompt plutôt qu'il ne dénoue les fils embrouillés de l'action; c'est dans un mélange bizarre de bouffonnerie et d'héroïsme, de galanterie et de dévotion, dans des caractères outrés, dans des sentimens romanesques, dans des expressions emphatiques, dans un merveilleux absurde et puéril, qu'ils font consister l'intérêt et la pompe de la tragédie; et lorsqu'un peuple est accoutumé à ce désordre, à ce fracas d'aventures et d'incidens, le mal est presque sans remède : tout ce qui est naturel lui paraît faible, tout ce qui est simple lui paraît vide, tout ce qui est sage lui paraît froid.

Quant à ce mélange superstitieux et absurde du sacré avec le profane que le peuple espagnol aime à voir sur la scène, nous le trouvons majestueux et terrible chez les Grecs; et chez les Espagnols, absurde et ridicule, soit parce qu'il est mieux employé, soit parce qu'il est vu de plus loin, et que nous sommes plus familiarisés avec les démons qu'avec les furies.

Major è longinquo reverentia.

La même façon de compliquer l'intrigue et de la charger d'incidens romanesques, et merveilleux fait le succès de la comédie espagnole : les diables en sont les bouffons.

Lopez de Véga et Caldéron étaient nés pour tenir leur

place auprès de Molière et de Corneille; mais dominés par la superstition, par l'ignorance et par le faux goût des Orientaux et des Barbares, que l'Espagne avait contracté, ils ont été forcés de s'y soumettre. C'est ce que Lopez de Véga lui-même avouait dans ces vers qu'a pris la peine de traduire une plume qui embellit tout.

Les Vandales, les Goths, dans leurs écrits bizarres,
Dédaignèrent le goût des Grecs et des Romains :
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins ;
Nos aïeux étaient des barbares.
L'abus règne, l'art tombe, et la raison s'enfuit :
Qui veut écrire avec décence,
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit ;
Il vit dans le mépris, et meurt dans l'indigence.
Je me vois obligé de servir l'ignorance,
D'enfermer sous quatre verroux
Sophocle, Euripide et Térence.
J'écris en insensé, mais j'écris pour des fous.
.....
Le public est mon maître, il faut bien le servir ;
Il faut pour son argent lui donner ce qu'il aime :
J'écris pour lui, non pour moi-même,
Et cherche des succès dont je n'ai qu'à rougir.

Un peuple sérieux, réfléchi, peu sensible aux plaisirs de l'imagination, peu délicat sur les plaisirs des sens, et chez qui une raison mélancolique domine toutes les facultés de l'âme; un peuple dès long-tems occupé de ses intérêts politiques, tantôt à secouer les chaînes de la tyrannie, tantôt à s'affermir dans les droits de la liberté; ce peuple chez qui la législation, l'administration de l'État, sa défense, sa sûreté, son élévation, sa puissance, les grands objets de l'agriculture, de la navigation, de l'industrie et du commerce, ont occupé tous les *esprits*,

semble avoir dû laisser aux arts d'agrément peu de moyens de prospérer chez lui.

Cependant ce même pays, qui n'a jamais produit un grand peintre, un grand statuaire, un bon musicien, l'Angleterre, a produit d'excellens poëtes : soit parce que l'Anglais aime la gloire, et qu'il a vu que la *poésie* donnait réellement un nouveau lustre au génie des nations; soit parce que, naturellement porté à la méditation et à la tristesse, il a senti le besoin d'être ému et dissipé par les illusions que ce bel art produit; soit enfin parce que son génie, à certains égards, était propre à la poésie, dont le succès ne tient pas absolument aux mêmes facultés que celui des autres talens.

En effet, supposez un peuple à qui la nature ait refusé une certaine délicatesse dans les organes, ce sens exquis dont la finesse aperçoit et saisit, dans les arts d'agrément, toutes les nuances du beau; un peuple dont la langue ait encore trop de rudesse et d'âpreté pour imiter les inflexions d'un chant mélodieux, ou pour donner aux vers une douce harmonie; un peuple dont l'oreille ne soit pas encore assez exercée, dont le goût même ne soit pas assez épuré pour sentir le besoin d'une élocution facile, nombreuse, élégante; un peuple, enfin, pour qui la vérité brute, le naturel sans choix, la plus grossière ébauche de l'imitation poétique, seraient le sublime de l'art; chez lui, la poésie aurait encore pour elle la force au défaut de la grâce, la hardiesse et la vigueur en échange de l'élégance et de la régularité, l'élévation et la profondeur des sentimens et des idées, l'énergie de l'expression, la chaleur de l'éloquence, la véhémence des passions, la franchise des caractères, la ressemblance des peintures, l'in-

térêt des situations, l'âme et la vie répandues dans les images et les tableaux; enfin cette vérité naïve dans les mœurs et dans l'action, qui, tout inculte et sauvage qu'elle est, peut avoir encore sa beauté. Telle fut la *poésie* chez les Anglais, tant qu'elle ne fut que conforme au génie national; et ce caractère fut encore plus librement et plus fortement prononcé dans leur ancienne tragédie.

Mais lorsque le goût des peuples voisins eût commencé à se former, et qu'un petit nombre d'excellens écrivains eurent appris à l'Europe à sentir les véritables beautés de l'art, il se trouva, parmi les Anglais, comme ailleurs, des hommes doués d'un esprit assez juste et d'une sensibilité assez délicate, pour discerner dans la nature les traits qu'il fallait peindre et ceux qu'il fallait négliger, et pour juger que de ce choix dépendait la décence, la grâce, la noblesse, la beauté de l'imitation. Ce goût de la belle nature, les Anglais le prirent en France, à la cour de Louis-le-Grand, et le portèrent dans leur patrie; ce fut à Molière, à Racine, à Despréaux, qu'ils durent Dryden, Pope, Addisson.

Mais au lieu que partout ailleurs c'est le goût d'un petit nombre d'hommes éclairés qui l'emporte à la longue sur le goût de la multitude, en Angleterre c'est le goût du peuple qui domine et qui fait la loi. Dans un État où le peuple règne, c'est au peuple que l'on cherche à plaire; et c'est surtout dans ses spectacles qu'il veut qu'on l'amuse à son gré. Ainsi, tandis qu'à la lecture les poëtes du second âge charmaient la cour de Charles II, et que la partie la plus cultivée de la nation, d'accord avec toute l'Europe, admirait la majestueuse simplicité du Caton d'Addisson, l'élégance et la grâce des Contes de Prior, et

tous les trésors de la poésie de style répandus dans les épîtres de Pope; l'ancien goût, le goût populaire, n'applaudissait sur les théâtres, où il règne impérieusement, que ce qui pouvait égayer ou émouvoir la multitude, un comique grossier, obscène, outré dans toutes ses peintures, un tragique aussi peu décent, où toute vraisemblance était sacrifiée à l'effet de quelques scènes terribles, et qui, ne tendant qu'à remuer des esprits phlegmatiques, y employaient indifféremment tous les moyens les plus violens : car le peuple, dans un spectacle, veut qu'on l'émeuve, n'importe par quelles peintures; comme dans une fête il veut qu'on l'enivre, n'importe avec quelle liqueur.

Il est donc de l'essence, et peut-être de l'intérêt de la constitution politique de l'Angleterre, que le mauvais goût subsiste sur ses théâtres; qu'à côté d'une scène d'un pathétique noble et d'une beauté pure, il y ait, pour la multitude, au moins quelques traits plus grossiers; et que les hommes éclairés, qui font partout le petit nombre, n'aient jamais droit de prescrire au peuple le choix de ses amusemens.

Mais hors du théâtre, et quand chacun est libre de juger d'après soi, ce petit nombre de vrais juges rentre dans ses droits naturels; et la multitude, qui ne lit point, laisse les gens de lettres, comme devant leurs pairs, recevoir d'eux le tribut de louange que leurs écrits ont mérité: c'est alors que l'opinion du petit nombre commande à l'opinion publique. Voilà pourquoi l'on voit deux espèces de goût, incompatibles en apparence, se concilier en Angleterre, et les beautés et les défauts contraires presque également applaudis.

Le génie de Shakespear ne fut pas éclairé, mais son instinct lui fit saisir la vérité et l'exprimer par des traits énergiques; il fut inculte et déréglé dans ses compositions, mais il ne fut point romanesque. Il n'évita ni la bassesse ni la grossièreté qu'autorisaient les mœurs et le goût de son tems, mais il connut le cœur humain et les ressorts du pathétique. Il sut répandre une terreur profonde, il sut enfoncer dans les âmes les traits déchirans de la pitié. Il ne fut ni noble ni décent; il fut véhément et sublime. Chez lui, nulle espèce de régularité ni de vraisemblance dans le tissu de l'action, quoique, dans les détails, il soit regardé comme le plus vrai de tous les poëtes: vérité sans doute admirable, lorsqu'elle est le trait simple, énergique et profond qu'il a pris dans le cœur humain; mais vérité souvent commune et triviale, qu'une populace grossière aime seule à voir imiter.

Shakespear a un mérite réel et transcendant qui frappe tout le monde; il est tragique, il touche, il émeut fortement. Ce n'est pas cette pitié douce qui pénètre insensiblement, qui se saisit des cœurs, et qui, les pressant par degrés, leur fait goûter ce plaisir si doux de se soulager par des larmes; c'est une terreur sombre, une douleur profonde, et des secousses violentes qu'il donne à l'âme des spectateurs, en cela peut-être plus cher à une nation qui a besoin de ces émotions violentes. C'est ce qui l'a fait préférer à tous les tragiques qui l'ont suivi. Mais tout l'enthousiasme de ses admirateurs n'en imposera jamais aux gens de bon sens et de goût sur ses grossièretés barbares.

A voir la liberté avec laquelle les Anglais se permettent de parler, de penser et d'écrire sur les intérêts publics,

et les avantages que la nation retire de cette liberté, on ne peut s'étonner assez que la comédie ne soit pas devenue, à Londres, une satire politique, comme elle l'était dans Athènes, et que chacun des deux partis n'ait pas eu son théâtre, où le parti contraire aurait été joué. Serait-ce qu'ayant l'un et l'autre des mystères trop dangereux à révéler en plein théâtre, ils auraient voulu se ménager? ou que l'impresssiou du spectacle sur les esprits étant trop vive et trop contagieuse, ils en auraient craint les effets? Quoi qu'il en soit, la comédie, sur le théâtre de Londres, s'est bornée à être morale; et comme, dans un pays où il y peu de société, il y a aussi peu de ridicules; et qu'au contraire, dans un pays où tous les hommes se piquent de liberté et d'indépendance, chacun se fait gloire d'être original dans ses mœurs et dans ses manières; c'est à cette singularité, souvent grotesque en elle-même, et plus souvent exagérée sur le théâtre, que le comique anglais s'est attaché, sans pourtant négliger la censure des vices, qu'il a peints des traits les plus forts.

Mais si le parterre de Londres s'est rendu l'arbitre du goût dans le spectacle le plus noble; si, pour plaire au peuple, il a fallu que le tragique se soit lui-même dégradé, à plus forte raison a-t-il fallu que le comique se soit abaissé jusqu'au ton de la plaisanterie la plus grossière et la plus obscène. Du reste, comme elle s'est conformée au génie de la nation, et qu'au lieu des ridicules de société, c'est l'originalité bizarre qu'elle s'est proposé de peindre, il s'ensuit que le comique anglais est absolument local, et ne saurait se transplanter ni se traduire dans aucune langue.

L'orgueil patriotique de la nation anglaise, ne voulant

laisser à ses voisins aucune gloire qu'elle ne partage, lui a fait, comme on dit, forcer nature pour exceller dans les beaux-arts. Par exemple, quoique sa langue ne soit rien moins que favorable aux vers lyriques, elle est la seule dans l'Europe qui ait proposé à l'ode chantée une fête solennelle, dans laquelle, comme chez les Grecs, le génie des vers et celui du chant sont réunis et courronnés. On connaît l'ode de Dryden pour la fête de sainte Cécile; mais cette ode, la plus approchante du poëme lyrique des Grecs, n'en est elle-même qu'une ombre. Dryden, pour exprimer le charme et le pouvoir de l'harmonie, raconte comment le poëte Tymothée, touchant de la lyre et chantant devant le jeune Alexandre (quoique Timothée fut mort avant qu'Alexandre fût né), comment, dis-je, en variant les tons et en passant d'un mode à l'autre, il maîtrisait l'âme du héros, l'agitait, l'enflammait, l'apaisait à son gré, lui inspirait l'ardeur des combats et la passion de la gloire, le ramenait à la clémence, l'attendrissait et le plongeait dans une douce langueur. Or, à la place du récit, qu'on suppose l'action même, Timothée, au lieu de Dryden, Alexandre présent, le poëte animé par la présence du héros, observant dans les yeux, dans les traits du visage, dans les mouvemens d'Alexandre, les révolutions rapides qu'il causait dans son âme, fier de dominer cette âme impérieuse, et de la changer à son gré; on sentira combien l'ode du poëte anglais doit être loin encore, toute belle qu'elle est, du poëme lyrique des anciens.

Le poëme épique de Milton est étranger à l'Angleterre: il ne tient à l'esprit de la nation que par la croyance commune à tous les peuples de l'Europe: nulle autre circonstance, ni du lieu, ni du tems, n'a influé sur cette pro-

duction sublime et bizarre. Le fanatisme dominait alors, mais il avait un autre objet; on ne contestait point la chûte de nos premiers parens.

Plein des idées répandues dans les livres de Moyse et dans les écrits des prophètes, plein de la lecture d'Homère et des poëmes italiens, aidé de ces farces pieuses qui, sur les théâtres d'Europe, avaient si sérieusement et si ridiculement travesti les mystères de la religion, enfin poussé par son génie, Milton vit, dans la révolte des enfers conjurés pour la perte du genre humain, un sujet digne de l'épopée; et emporté par son imagination, il s'y abandonna. L'enfer de Milton est imité de celui du Tasse, avec des traits plus hardis et plus forts; mais il est gâté par l'idée ridicule du Pandémonium, et plus encore par le sale épisode de l'accouplement incestueux du péché et de la mort. La description des délices d'Eden, et de l'innocente volupté des amours de nos premiers pères, n'est imitée de personne; elle fait la gloire de Milton. La guerre des anges contre les démons fait sa honte.

Le péché de nos premiers pères est un événement si éloigné de nous, qu'il ne nous touche que faiblement; le merveilleux en est si familier, qu'il n'a plus rien qui nous étonné; et à force d'intéresser toutes les nations du monde, il n'en intéresse plus aucune : aussi le poëme du *Paradis perdu* fut-il méprisé en naissant; ses beautés étant au-dessus de la multitude, il serait resté dans l'oubli, si des hommes dignes de le juger et faits pour entraîner l'opinion publique, Pope et Addisson, n'avaient appris à l'Angleterre à l'admirer.

La *poésie* galante et légère a saisi, pour naître et fleurir en Angleterre, le seul moment qui ait été favorable, le

règne de Charles II. La poésie philosophique, morale et satirique, y fleurira toujours, parce qu'elle est conforme au génie de la nation : c'est en Angleterre qu'on l'a vue renaître ; et Pope et Rochester l'y ont portée au plus haut degré où elle se soit élevée en Europe, depuis Lucrèce, Horace, et Juvénal.

Si l'allemand eût été une langue mélodieuse, c'est en Allemagne qu'on aurait eu quelque espérance de voir renaître la *poésie lyrique* des anciens. Les Italiens peuvent avoir un goût plus fin, plus délicat, plus exquis de la bonne musique ; mais ils n'ont pas l'oreille plus sûre et plus sévère que les Allemands, pour la précision du nombre et la justesse des accords. Ceux-ci ont même cet avantage, que la musique fait partie de leur éducation commune, et qu'en Allemagne le peuple même est musicien dès le berceau. C'est donc là qu'il était facile et naturel de voir les deux talens se réunir dans le même homme, et un poëte, sur le luth ou la harpe, composer et chanter ses vers.

Mais à la rudesse de la langue, premier obstacle et peut-être invincible, s'est joint, comme partout ailleurs, le manque d'émulation et de circonstances heureuses, comme celles qui, dans la Grèce, avaient favorisé et fait honorer ce bel art.

La poésie allemande a cependant eu ses succès dans le genre de l'ode. Celle du célèbre Haller, sur la mort de sa femme, a le mérite rare d'exprimer un sentiment réel et profond, émané du cœur du poëte.

On a vu, pendant les campagnes du roi de Prusse en Allemagne, des essais de poésie lyrique plus approchants de celle des Grecs : ce sont des chants militaires, non pas

dans le goût soldatesque, mais du plus haut style de l'ode, sur les exploits de ce héros. La poésie moderne n'a point d'exemples d'un enthousiasme plus vrai ; et de pareils chants, répétés de bouche en bouche dans une armée, avant une bataille, après une victoire, même à la suite d'un revers, seraient plus éloquens et plus utiles que des harangues.

Mais ce n'est point un moment d'enthousiasme, ce sont les mœurs et le génie d'une nation, qui assurent à la *poésie* un règne constant et durable.

L'Allemagne, à qui les sciences et les arts sont redevables de tant de découvertes, et qui, du côté des savantes études et des recherches approfondies, l'a emporté sur tout le reste de l'Europe, semble y avoir mis toute sa gloire. Une vie laborieuse, une condition pénible, un gouvernement qui n'a eu ni l'avantage de flatter l'orgueil par des prospérités brillantes, ni celui d'élever les âmes par le sentiment de la liberté, qui est la véritable dignité de l'homme, ni celui de polir les esprits et les mœurs par les raffinemens du luxe et par le commerce d'une société voluptueusement oisive; enfin la destinée de l'Allemagne, qui, depuis si long-tems, est le théâtre des sanglans débats de l'Europe, et la tristesse que répand chez les peuples l'incertitude continuelle de leur fortune et de leur repos; peut-être aussi un caractère naturellement plus porté à des méditations profondes, à de sublimes spéculations qu'à des fictions ingénieuses, sont les causes multipliées qui ont rendu l'Allemagne plus stérile en poëtes que tous les autres pays que nous venons de parcourir. Le climat, l'histoire, les mœurs, rien n'était poétique en Allemagne : aucune cour n'y a été disposée à

élever aux muses des théâtres assez brillans, à présenter assez d'attraits et d'encouragement au génie, pour exciter dans les esprits cette émulation d'où naissent les grands efforts et les grands succès.

Les Allemands n'ont pas laissé, à l'exemple de leurs voisins, de s'essayer en divers genres de *poésie*. Ils ont leur théâtre comique et tragique. Ils ont aspiré même à la gloire de l'épopée. Klopstock a chanté le Messie; et cette tentative a eu tout le succès qu'elle pouvait avoir. On a plaint l'homme de talent d'avoir pris un sujet dont la majesté froide, la sublimité ineffable, et l'inviolable vérité, ne permettaient à la poésie que des peintures inanimées et des scènes sans passion. Gessner a été plus habile et plus heureux dans le choix du sujet de son poëme d'*Abel* : le moment, l'action, le caractère principal et les contrastes qui le relèvent, étaient sans contredit ce que l'histoire Sainte avait de plus poétique; et il a su rendre son sujet encore plus pathétique et plus intéressant : aussi ce poëme, dénué des grâces naïves du style original, ne laisse-t-il pas de nous attendrir dans la traduction française. Mais je répéterai, à l'égard de ce poëme, ce que j'ai dit de celui de Milton : il ne tient pas plus au climat, aux mœurs, au génie de l'Allemagne, que de tel autre pays de l'Europe; c'est un poëme oriental, ce n'est pas un poëme allemand.

Les églogues du même poëte sont des plantes un peu plus analogues au climat qui les a vues naître : leur grâce, leur naïveté, leur coloris, leur morale philosophique, font désirer d'habiter les lieux où le poëte a vu ou semble avoir vu la nature. Il en est de même du poëme des *Alpes*, dans un genre supérieur. La poésie descriptive

çaise se fit sentir d'elle-même à l'oreille délicate des bons poëtes. Malherbe y sut trouver du nombre, et le fit sentir dans ses vers, comme Balzac dans sa prose. Il donna, aux vers de huit syllabes et aux vers héroïques une cadence majestueuse, que nos plus grands poëtes n'ont pas dédaigné de prendre pour modèle, heureux d'avoir pu l'égaler.

Plus le vers français était libre et affranchi de toutes les règles de la prosodie ancienne, plus il était difficile à bien faire; et depuis Malherbe jusqu'à Corneille, rien de plus déplorable que ce déluge de vers lâches, traînans, ou durs et boursouflés, sans mélodie et sans noblesse, dont la France fut inondée : le malheureux Hardi en faisait mille en vingt-quatre heures.

Si la *poésie* française a eu tant de peine du côté du style et des vers, à vaincre les difficultés que lui opposait une langue inculte et barbare; elle n'a pas eu moins de peine à vaincre les obstacles que lui opposait la nature du côté des mœurs et du climat, dans un pays qui semblait devoir être à jamais étranger pour elle.

Ce que nous avons dit de l'Italie moderne, au sujet de l'histoire, peut s'appliquer à tout le reste de l'Europe, et [illegible]ticulièrement à la France. Si la poésie héroïque n'eût [illegible] des faits atroces, des complots, des assassi-[illegible]ndages, des massacres, notre histoire lui [illegible]amment, et des plus horribles. Qu'on [illegible]le, les premiers tems de notre mo-[illegible], le massacre de sa famille, le [illegible], leurs guerres sanglantes, les [illegible] de Landri; c'est le comble de l'a-[illegible] ni le poëme épique ni la tragédie.

Il faut à l'épopée, comme je l'ai dit, des caractères et des mœurs susceptibles d'élévation, et des événemens importans et dignes de nous étonner, soit par leur grandeur naturelle, soit par le mélange du merveilleux; et rien de plus rare dans notre histoire.

Lorsqu'on ne savait pas faire encore une églogue, une élégie, un madrigal; lorsqu'on n'avait pas même l'idée de la beauté de l'imitation dans la poésie descriptive, dans la poésie dramatique; on eut en France la fureur de faire des poëmes épiques. Le *Clovis*, le *Saint Louis*, le *Moyse*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, parurent presque en même tems; et qu'on juge de la célébrité qu'ils eurent, par l'admiration avec laquelle Chapelain parle de ses rivaux. « Qu'est-ce, dit-il, que la *Pucelle* peut opposer, dans la peinture parlante, au *Moyse* de M. de Saint-Amand? dans la hardiesse et dans la vivacité, au *Saint Louis* du révérend Père Le Moine? dans la pureté, dans la facilité, et dans la majesté, au *Saint Paul* de M. l'évêque de Vence? dans l'abondance et la pompe, à l'*Alaric* de M. de Scudéry? enfin dans la diversité et dans les agrémens, au *Clovis* de M. Desmarets? » (*Préface de la Pucelle.*)

La vérité est que tous ces poëmes sont la honte du siècle qui les a produits. Le ridicule justement répandu depuis sur le *Clovis*, le *Moyse*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, est la seule trace qu'ils ont laissée. Le *Saint Louis* est moins méprisable; mais de faibles imitations de la *poésie* ancienne et des fictions extravagantes n'ont pu le sauver de l'oubli. Le *Saint Paul* n'est pas même connu de nom.

Les causes générales de ces chutes rapides, après un succès éphémère, furent d'abord, sans doute, le manque de génie et la fausse idée qu'on avait de l'art, mais aussi

le malheureux choix des sujets, soit du côté des caractères et des mœurs, soit du côté des peintures physiques et des incidens naturels, soit du côté du merveilleux. Quand il faut tout créer, les hommes et les choses, tout ennoblir, tout embellir; quand la vérité vient sans cesse flétrir l'imagination, la démentir, la rebuter, le génie se lasse bientôt de lutter contre la nature. Or, que l'on se rappelle ce que nous avons dit des circonstances physiques et morales, qui, dans la Grèce, favorisaient la poésie épique, et qu'on jette les yeux sur ces poëmes modernes : le contraire, dans presque tous les points, sera le tableau de la stérilité du champ couvert d'épines et de ronces où elle se vit transplantée.

Ne parlons point du *Saint Louis*, sujet dont toutes les beautés, enlevées par le génie du Tasse, ne laissaient plus aux poëtes français que le faible et dangereux honneur d'imiter l'Homère italien; ne parlons point du *Moyse*, sujet qui demandait peut-être l'auteur d'*Esther* et d'*Athalie*, et qui d'ailleurs n'a rien que de très-éloigné de nous : quelles mœurs à peindre en poésie dans le *Clovis* et l'*Alaric*, que celles des Romains dégénérés, des Gaulois asservis, des Goths et des Francs belliqueux, mais barbares, et dont le code se réduisait à la loi : *Malheur aux vaincus!* Que pouvaient être, dans ces poëmes, la partie morale de la *poésie*, celle qui lui donne de la noblesse, de l'élévation, du pathétique, celle qui en fait l'intérêt et le charme? Voyez, dans les poésies qu'on attribue aux Islandais, aux Scandinaves et aux anciens Écossais, combien ce naturel sauvage, qui d'abord intéresse par sa franchise et sa candeur, est peu variée dans ses formes; combien cet héroïsme naturel et cette vigueur d'âme, de courage et de

mœurs, a peu de nuances distinctes; combien ces descriptions, ces images hardies, se ressemblent et se répètent. A plus forte raison, dans un climat plus tempéré, où les sites, les accidens, les phénomènes de la nature, sont moins bizarrement divers, les tableaux poétiques doivent-ils être plus monotones. On a bientôt décrit des forêts vastes et profondes, des précipices et des torrens.

Si la Gaule est devenue plus poétique, c'est par les arts et par les accidens moraux qui en ont varié la surface, encore n'a-t-elle jamais eu, soit au physique, soit au moral, de ces aspects dont la grandeur étonne et tient du merveilleux.

Qu'ont fait les hommes de génie, qui, dans l'épopée, ont voulu donner à la *poésie* française un plus heureux essor? L'un a saisi, dans notre histoire, le moment où les mœurs françaises, animées par le fanatisme et par l'enthousiasme des partis, donnaient aux vices et aux vertus le plus de force et d'énergie. Il a choisi pour son héros un roi brillant par son courage, intéressant par ses malheurs, adorable par sa bonté, et à l'action de ce héros,

Qui fut de ses sujets le vainqueur et le père,

il a entremêlé avec ménagement des fictions épisodiques, les unes prises dans la croyance, et les autres dans le système universel de l'allégorie; mais toutes élevées par son génie à la hauteur de l'épopée, et décorées par l'harmonie et le coloris des beaux vers.

L'autre a ramené la poésie dans son berceau et aux pieds du tombeau d'Homère. Il a pris son sujet dans Homère lui-même; a fait d'un épisode de l'*Odyssée* l'action générale du poëme; et au milieu de tous les trésors que nous

avons vus étalés dans la Grèce, sous les mains de la poésie, il en a pris en liberté, mais avec le discernement du goût le plus exquis, tout ce qui pouvait rendre aimable, intéressante et persuasive, la plus courageuse leçon qu'on ait jamais donnée aux enfans de nos rois.

Si l'aventure de la *Pucelle* avait été célébrée sérieusement par un homme de génie, personne, après lui, n'aurait osé en faire un poëme comique. Peut-être aussi y aurait-il eu quelque avantage du côté des mœurs à chanter l'incursion des Sarrasins en-deçà des Pyrénées; et Martel, vainqueur d'Abdérame, est un héros digne de l'épopée. A cela près, on ne voit guère, dans notre histoire, de sujets vraiment héroïques; et l'on peut dire que le génie y sera toujours à l'étroit.

Il n'y avait guère plus d'apparence que la tragédie pût réussir sur nos théâtres; cependant, elle s'y est élevée à un degré de gloire dont le théâtre d'Athènes aurait été jaloux : 1° parce qu'elle y obtint, dès sa naissance, beaucoup d'encouragement, de faveur et d'émulation; 2° parce qu'elle ne s'astreignit point à être française, et qu'elle tira ses sujets de l'histoire de tous les siècles et des mœurs de tous les pays; 3° parce qu'elle se fit un nouveau système, et qu'elle sut prendre ses avantages sur le nouveau théâtre qu'on lui avait élevé.

Ce fut sous le règne d'Henri II qu'elle fit ses premiers essais. Rien de plus pitoyable à nos yeux que cette *Cléopâtre* et cette *Didon*, qui firent la gloire de Jodelle; mais Jodelle était un génie, en comparaison de tout ce qui l'avait précédé. « Le roi lui donna, dit Pasquier, cinq cents écus de son épargne, et lui fit tout plein d'autres grâces, d'autant plus que c'était chose nouvelle, et très-belle et très-rare. »

Il n'en fallut pas davantage pour exciter cette émulation, dont les efforts, malheureux à la vérité durant l'espace de près d'un siècle, furent à la fin couronnés.

La première cause de la faveur et des succès qu'eut la *poésie* dans un climat qui n'était pas le sien, fut le caractère d'un peuple curieux, léger et sensible, passionné pour l'amusement, et, après les Grecs, le plus susceptible qui fut jamais d'agréables illusions. Mais ce n'eût été rien, sans l'avantage prodigieux pour les muses de trouver une ville opulente et peuplée, qui fût le centre des richesses, du luxe et de l'oisiveté, le rendez-vous de la partie la plus brillante de la nation, attirée par l'espérance de la faveur et de la fortune, et par l'attrait des jouissances. Il est plus que vraisemblable que s'il n'y eût pas eu un Paris, la nature aurait inutilement produit un Corneille, un Racine, un Voltaire.

Parmi les causes des succès de la poésie dramatique, se présente naturellement la protection éclatante dont l'honora le cardinal de Richelieu, et après lui Louis XIV : mais celle de Louis XIV fut éclairée, et celle du cardinal ne le fut pas assez ; aussi vit-on sous son ministère le triomphe du mauvais goût, sur lequel enfin prévalut le génie.

Les poëtes français avaient senti, comme par instinct, que l'histoire de leur pays serait un champ stérile pour la tragédie. Ils avaient commencé, comme les Romains, par copier les Grecs. Ils couraient comme des aveugles, tantôt dans les routes anciennes, tantôt dans des sentiers nouveaux qu'ils voulaient se frayer eux-mêmes. De l'histoire fabuleuse des Grecs, ils se jetaient dans l'histoire romaine, quelquefois dans l'histoire sainte ; ils copiaient servilement et froidement les poëtes italiens ; ils entassaient sur leurs

héâtres les aventures des romans; ils empruntaient des poëtes espagnols leurs rodomontades et leurs extravagances; et ce qu'il y a d'étonnant, c'est que de toutes ces tentatives malheureuses devait résulter le triomphe de la tragédie, par la liberté sans bornes qu'elle se donnait de puiser dans toutes les sources, et de réunir sur un théâtre les événemens et les mœurs de tous les pays et de tous les tems. C'est-là ce qui a rendu le génie tragique si fécond sur la scène française, et multiplié en même tems ses richesses et nos plaisirs.

La tragédie, chez les Grecs, ne fut que le tableau vivant de leur histoire. C'était, dans doute, un avantage du côté de l'intérêt; car d'un événement national, l'action est comme personnelle aux spectateurs; et nous en avons des exemples. Mais à l'intérêt patriotique, il est possible de suppléer par l'intérêt de la nature, qui lie ensemble tous les peuples du monde, et qui fait que l'homme vertueux et souffrant, l'homme faible et opprimé, l'homme innocent et malheureux, n'est étranger dans aucun pays. Voilà la base du système tragique que nos poëtes ont élevé; et ce système vaste leur ouvrait deux carrières, celle de la fatalité et celle des passions humaines. Dans la première, ils ont suivi les Grecs; et en les imitant, ils les ont surpassés; dans la seconde, ils ont marché à la lumière de leur propre génie, et il y a peu d'apparence qu'on aille jamais plus loin qu'eux. Leur génie a tiré avantage de tout, et même du peu d'étendue de nos théâtres modernes, en donnant plus de correction à des tableaux vus de plus près.

Ainsi, à la faveur des lieux, des hommes et des tems, la tragédie s'éleva sur la scène française jusqu'à son apo-

gée; et durant plus d'un siècle, le génie et l'émulation l'y ont soutenue dans toute sa splendeur. Mais par le seul tarissement des sources où elle s'est enrichie, par les limites naturelles du vaste champ qu'elle a parcouru, par l'épuisement des combinaisons, soit d'intérêt, soit de caractères, soit de passions théâtrales, il serait possible d'annoncer son déclin et sa décadence.

Paris devait être naturellement le grand théâtre de la comédie moderne, par la raison, comme nous l'avons dit, que la vanité est la mère des ridicules, comme l'oisiveté est la mère des vices. La comédie y commença, comme dans la Grèce, par être une satire, moins la satire des personnes que la satire des états. Cette espèce de drame s'appelait *sottises*; le clergé même n'y était pas épargné; et Louis XII, pour réprimer la licence des mœurs de son tems, avait permis que la liberté de cette censure publique allât jusqu'à sa personne. François I.er la réprima : il défendit à la comédie d'attaquer les hommes en place : c'était donner le droit à tous les citoyens d'être également épargnés.

La comédie, jusqu'à Molière, ignora ses vrais avantages. Sous le cardinal de Richelieu, on était si loin de soupçonner encore ce qu'elle devait être, que les *Visionnaires* de Desmarets, dont tout le mérite consiste dans un amas d'extravagances, qui ne sont pas dans les mœurs d'aucun pays ni d'aucun siècle, étaient appelés l'*incomparable comédie*. Dans cette comédie, nulle vérité, nulles mœurs, nulle intrigue : ce sont des petites-maisons, où l'on se promène de loge en loge.

La première pièce vraiment comique, qui parut sur le théâtre français, depuis l'*Avocat Patelin*, ce fut le *Men-*

teur de Corneille, pièce imitée de l'espagnol de Lopez de Véga, ou de Roxas : ce que Voltaire met en doute; et il observe, à propos du *Menteur*, que le premier modèle du vrai comique, ainsi que du vrai tragique (le *Cid*), nous est venu des Espagnols, et que l'un et l'autre nous a été donné par Corneille.

Indépendamment du caractère et des mœurs nationales si propres à la comédie, deux circonstances favorisaient Molière : il venait dans un tems où les mœurs de Paris n'étaient ni trop, ni trop peu façonnées. Des mœurs grossières peuvent être comiques; mais c'est un comique local, dont la peinture ne peut amuser que le peuple à qui elle ressemble, et qui rebutera un siècle plus poli, une nation plus cultivée. On voit que, dans Aristophane, malgré cette politesse vantée sous le nom d'*atticisme*, bien des détails des mœurs du peuple athénien blesseraient aujourd'hui notre délicatesse : le corroyeur et le charcutier seraient mal reçus des Français. Les femmes à qui l'on reproche tout crûment, dans les *Harangueuses*, de se soûler, de ferrer la mule, et bien d'autres espiégleries; les femmes qui, pour tenir conseil, prennent les culottes de leurs maris, et les maris qui sortent la nuit en chemise, cherchant leurs femmes dans les rues, nous paraîtraient des plaisanteries plus dignes des halles que du théâtre. Que serait-ce si, comme Aristophane, on nous faisait voir un de ces maris sortant la nuit de sa maison pour un besoin qu'il satisfait en présence des spectateurs? Était-ce-là du sel attique?

Un des avantages de Molière fut donc de trouver Paris assez civilisé pour pouvoir peindre même les mœurs bourgeoises, et faire parler ses personnages les plus comiques

d'un ton que la décence et la délicatesse pût avouer dans tous les tems. J'en excepte, comme on le sent bien, quelques licences qu'il s'est données, sans doute pour complaire au bas peuple, mais dont il pouvait se passer.

Un autre avantage pour lui, ce fut que les mœurs de son tems ne fussent pas assez polies pour se dérober au ridicule, et qu'il y eût dans les caractères assez de naturel encore et de relief pour donner prise à la comédie.

L'effet inévitable d'une société mêlée et continue, où, successivement et de proche en proche, tous les états se confondent, est d'arriver enfin à cette égalité de surface qu'on nomme *politesse*; et dès-lors, plus de vices ni de ridicules saillans. L'avare est avare, mais dans son cabinet; le jaloux est jaloux, mais au fond de son âme. Le mépris attaché au ridicule fait que tout le monde l'évite; et sous le dehors de la décadence, l'unique loi des mœurs publiques, tous les vices sont déguisés: au lieu que dans un tems où la malignité n'est pas encore raffinée, l'amour-propre n'a pas encore pris toutes ses précautions: chacun se tient moins sur ses gardes; et le poëte comique trouve partout le ridicule à découvert.

Or, du tems de Molière, les mœurs avaient encore cette naïveté imprudente: les états n'étaient pas confondus, mais ils tendaient à l'être: c'était le moment des prétentions maladroites, des imitations gauches, des méprises de la vanité, des duperies de la sottise, des affectations ridicules, de toutes les bévues, enfin, où l'amour-propre peut donner.

Une éducation plus cultivée, le savoir-vivre, qui est devenu notre plus sérieuse étude, l'attention si recommandable à ne blesser ni l'opinion ni les usages, la bienséance

des dehors, qui du grand monde a passé jusqu'au peuple, les leçons même que Molière a données, soit pour saisir et révéler les ridicules d'autrui, soit pour mieux déguiser les siens, ont mis la comédie comme en défaut; et presque tout ce qui lui resterait à peindre, lui est sévérement interdit.

On permet de donner au théâtre, à chaque état, les vices, les travers, les ridicules qui ne sont pas les siens : mais ceux qui lui sont propres, on lui en épargne la peinture, parce qu'ils forment l'esprit du corps, et qu'un corps est trop respectable pour être peint au naturel. Il n'y a que les courtisans et les procureurs qui se soient livrés de bonne grâce, et que l'on n'ait point ménagés : les médecins eux-mêmes seraient peut-être moins patiens aujourd'hui que du tems de Molière; mais sur leur compte il a tout dit.

Si l'on demande pourquoi nous n'avons plus de comédie, on peut donc répondre à tous les états : C'est que vous ne voulez plus être peints. Si on nous représente les mœurs du bas peuple, qui est le seul qui se laisse peindre, le tableau est de mauvais goût; et si l'on prend ses modèles dans une classe plus élevée, cela ressemble trop, l'allusion s'en mêle, et il n'est point d'état un peu considérable qui n'ait le crédit d'empêcher qu'on se moque de lui : chacun veut pouvoir être tranquillement ridicule et impunément vicieux. Cela est commode pour la société, mais très-incommode pour le théâtre.

La décence est une autre gêne pour les poëtes comiques. Une mère veut pouvoir mener sa fille au spectacle, sans avoir à rougir pour elle, si elle est innocente; et sans la voir rougir, si elle ne l'est pas. Or, comment exposer

à leurs yeux, sur la scène, les vices les plus à la mode, et qui donneraient le plus de jeu à l'intrigue et au ridicule?

Des vices condamnés par les lois sont censés réprimés par elles : les citer au théâtre comme impunis, et les peindre comme plaisans, c'est en même tems accuser les lois et insulter aux mœurs publiques. L'adultère ne serait pas assez châtié par le mépris, ni le libertinage et ses honteux excès assez punis par le ridicule : voilà pourquoi on défend à la comédie d'instruire inutilement l'innocence et d'effaroucher la pudeur.

En général, le caractère des Français, actif, souple, adroit, susceptible de vanité et d'émulation, que la concurrence aiguillonne dans une ville comme Paris; ce génie peu inventif, mais qui s'applique sans relâche à tout perfectionner, a été la cause constante des progrès de la poésie dans un climat qui ne semblait pas fait pour elle; et plus elle a eu de difficultés à vaincre, plus elle mérite de gloire à ceux qui, à travers tant d'obstacles, l'ont élevée à un si haut point de splendeur.

D'après l'esquisse que je viens de donner de l'histoire naturelle de la *poésie*, on doit sentir combien on a été injuste en comparant les siècles et leurs productions, et en jugeant ainsi les hommes. Voulez-vous apprécier l'industrie de deux cultivateurs : ne comparez pas seulement les moissons; mais pensez au terrain qui les a produites, et au climat dont l'influence l'a rendu plus ou moins fécond.

MARMONTEL.

POËTE.

POËTE. (*Littérature.*) D'après l'idée qu'Homère nous donne de son art, et de l'estime qu'on y attachait dans les tems qu'il a rendus célèbres, on voit que les poëtes étaient des philosophes ou des théologiens qui se donnaient pour inspirés, et auxquels on croyait que les dieux avaient révélé des secrets inconnus au reste des hommes. Ainsi, lorsqu'ils faisaient au peuple des récits merveilleux, ou qu'ils expliquaient par des fables les phénomènes de la nature, on ne demandait pas où ils avaient pris cette science mystérieuse : le chantre ou le devin se disait prêtre d'Apollon, favori des Muses, confident de leur mère, la déesse Mémoire : que ne devait-il pas savoir ?

Ce ne fut que long-tems après, et lorsque les peuples plus éclairés s'aperçurent que dans le génie des poëtes il n'y avait rien de surnaturel, qu'à l'idée d'inspiration succéda celle d'invention et de fiction poétique. Mais alors même, en perdant le crédit de la prophétie, les poëtes surent conserver le pouvoir de l'illusion, et quoique reconnus pour des menteurs ingénieux, ils soutinrent leur personnage. De là ces formules d'invocation, d'inspiration et d'enthousiasme, qu'ils ne cessèrent d'affecter ; de là ce style figuré, ce langage mystérieux, qu'ils retinrent de leur ancienne divination ; de là cette élévation d'idées,

cette majesté de langage, qui leur fut nécessaire pour imiter le dieu dont ils se disaient les organes.

Du tems même d'Horace, on ne méritait le nom de poëte qu'autant qu'on avait les moyens de remplir ce grand caractère :

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

A mesure que l'amour du mensonge est devenu moins vif, et que le goût des arts et l'esprit qui les juge a pris quelque teinte de philosophie, le rôle de poëte s'est modéré : l'ode a perdu sa vraisemblance; l'épopée, son merveilleux : au don de feindre des chimères a succédé le talent de peindre, d'embellir des réalités; l'enthousiasme s'est réduit à la chaleur d'une imagination sagement exaltée, d'une âme profondément émue; et l'éloquence du poëte n'a plus différé de celle de l'orateur que par un peu plus de hardiesse dans les tours et dans les images, par un peu plus de liberté et d'emphase dans l'expression : en sorte qu'il est plus vrai que jamais que, du côté de l'élocution, le talent de l'orateur et celui du poëte se touchent : *Est finitimus oratori* poeta : *numeris adstrictior paulò, verborum autem licentiâ liberior, multis verò ornandi generibus socius ac penè par.* (Cic. de Orat.)

Mais tout réduit que nous semble à présent l'ancien domaine du poëte, je ne pense pas que, du côté de l'invention, celui de l'orateur ait jamais eu cette étendue illimitée qui s'enfonce dans les possibles, et dans laquelle non-seulement le vrai, mais le vraisemblable, est compris. Il me semble donc que Cicéron a exagéré, lorsqu'il a dit de l'orateur comparé au poëte : *In hoc quidem certè propè*

idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat jus suum. (CIC. de Orat.)

Considérons ici le *poëte* à peu près comme Cicéron a considéré l'orateur; et pour nous former une idée de l'artiste, remontons à celle de l'art.

Si je dis, comme Simonide, que la peinture est une poésie muette, je crois la définir complètement : si je dis que la poésie est une peinture animée et parlante, *aurium pictura,* je suis encore fort au-dessous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'est peu de présenter son objet à l'esprit, elle le rend sans cesse comme présent aux yeux avec ses traits et ses couleurs; et cela seul l'égale à la peinture.

Furor impius intùs,
Sæva sedens super arma, et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.

(VIRGILE.)

Rubens lui-même aurait-il mieux peint la discorde enchaînée dans le temple de Janus?

La peinture saisit son objet en action, mais ne le présente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile :

Illa vel intactæ segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu læsisset aristas.

le peintre représentera Camille élancée sur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude, au lieu qu'en poésie l'imitation est progressive et aussi rapide que l'action même. La poésie n'est donc plus le tableau, mais le miroir de la nature.

Dans le miroir, les objets se succèdent et s'effacent l'un l'autre. La poésie est comme un fleuve qui serpente dans les campagnes, et qui dans son cours répète à la fois tous les objets répandus sur ses bords. Il y a plus : cet espace que parcourt la poésie, est dans l'étendue successive comme dans l'étendue permanente; ainsi le même vers présente à l'esprit deux images incompatibles, les étoiles et l'aurore, le présent et le passé :

Jàmque rubescebat stellis Aurora fugatis.

Dans les exemples du tableau, du miroir et du fleuve, on ne voit qu'une surface; la poésie tourne autour de son objet comme la sculpture, et le présente dans tous les sens.

Elle fait plus que répéter l'image et l'action des objets: cette imitation fidèle, quelque talent, quelque soin qu'elle exige, est sa partie la moins estimable : la poésie invente et compose; elle choisit et place ses modèles, arrange, assortit elle-même tous les traits dont elle a fait choix, ose corriger la nature dans les détails et dans l'ensemble, donne de la vie et de l'âme aux corps, une forme et des couleurs à la pensée, étend les limites des choses, et se fait des mondes nouveaux.

Dans cette manière de feindre, la peinture la suit, mais de loin, et dans ce qu'il y a de plus facile; car ce n'est pas dans le physique, mais dans le moral, qu'il est difficile de rendre, par la fiction, ce qui n'est pas, comme s'il était : *Non solùm quæ essent, verumtamen quæ non essent, quasi essent.* (JUL. SCAL.) C'est là ce qui l'élève au-dessus de l'éloquence et de tous les arts.

L'objet des arts est infini en lui-même : il n'est borné

que par leurs moyens. Le modèle universel, la nature, est présent à tous les artistes; mais le peintre, qui n'a que les couleurs, ne peut en imiter que ce qui tombe sous le sens de la vue. Le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête le cri des matelots et le bruit des cordages.

Clamorque virûm, stridorque rudentûm.

Le Titien n'exprimera pas les parfums exhalés des cheveux de Vénus.

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre.

Le musicien, qui n'a que des sons, ne peut rendre ce qui affecte le sens de l'ouie; et pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de sedibus imis
Umbræ ibant tenues.

l'harmonie appellera la pantomime à son secours. Ainsi les arts sont obligés de se réunir pour faire face à la poésie. Mais ni aucun des arts, ni tous les arts ensemble n'imiteront ce qu'elle exprime. Elle seule pénètre au fond de l'âme, et en développe à nos yeux les replis. Ni les douces gradations des sentimens, ni les violens accès de la passion ne lui échappent. Les degrés d'élévation et de sensibilité, d'énergie et de ressort, de chaleur et d'activité, qui varient et distinguent les caractères à l'infini; toutes ces qualités, dis-je, et les qualités opposées, sont exprimées par la poésie. La même vertu, le même vice, la même passion, a mille nuances dans la nature; la poésie

a mille couleurs pour graduer toutes ces nuances. C'est peu d'être aussi variée, aussi féconde que la nature même; la poésie compose des âmes, comme la peinture imagine des corps : c'est un assemblage de traits pris çà et là de différens modèles, et dont l'accord fait la vraisemblance. Ses personnages ainsi formés, elle les oppose et les met en action : action plus vive, plus touchante qu'on ne la voit dans la nature ; action variée dans son unité, soutenue dans sa durée ; liée dans toutes ses parties, et sans cesse animée dans ses progrès par les obstacles et les combats.

C'est ici surtout que l'art de l'orateur me semble le céder à celui du *poëte*. Instruire, intéresser, émouvoir, sont leur objet commun : mais la tâche de l'orateur est de persuader la vérité; celle du poëte, le mensonge, et le mensonge connu pour tel. L'un, pour remuer son auditoire, a des intérêts sérieux, réels et présens; l'autre n'a que des fables ou des souvenirs éloignés ; l'un, si j'ose le dire, produit ses effets avec des corps, et l'autre avec des ombres.

Que Cicéron serre dans ses bras, en présence des juges, Plancus, son ami, son bienfaiteur et son client, et qu'il le baigne de ses larmes; il en fera répandre, rien de plus naturel. Qu'il presse sur son sein le fils de Flaccus encore enfant; que dans ses bras il le présente aux juges, et qu'il s'écrie d'une voix déchirante : *Miseremini familiæ, judices; miseremini fortissimi patris, miseremini filii;* l'attendrissement, la douleur dont il est pénétré, passera dans toutes les âmes ; et voilà le dernier ressort de l'art oratoire. Mais qu'avec le fantôme d'Oreste et de Pylade, d'Andromaque et d'Astyanax, le poëte obtienne le même

effet, et un effet plus grand, voilà le merveilleux de l'art du poëte; et il serait incompréhensible, si l'on ne savait pas quel est sur nous l'empire de l'imagination, une fois frappée et séduite.

Ce fut pour donner à l'imitation tous les dehors de la réalité, qu'on inventa le genre dramatique, où tout n'est pas illusion comme dans un tableau, où tout n'est pas vrai comme dans la nature, mais où le mélange de la fiction et de la vérité produit cette illusion tempérée qui fait le charme du spectacle. Il est faux que l'actrice que je vois pleurer et que j'entends gémir soit Ariane; mais il est vrai qu'elle pleure et gémit: mes yeux et mes oreilles ne sont pas trompés; tout ce qui les frappe est réel; l'illusion n'est que dans ma pensée. Tel est l'art de la poésie dramatique, le plus séduisant, le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

Ainsi, me dira-t-on, si l'éloquence a pour elle toute la force de la vérité, au moins peut-elle reprocher à la poésie d'y suppléer par tous les charmes du mensonge. Oui, j'en conviens; mais quel que soit réciproquement l'avantage de leurs moyens, il sera toujours vrai que la mobilité, la souplesse, la force d'imagination, que demandent les transformations du poëte pour revêtir à chaque instant un nouveau caractère, et dans la même scène des caractères opposés; que le génie pour les créer, les combiner et les faire agir comme dans la nature même; que cette faculté de concevoir, de combiner un grand dessein, de conduire une action vaste, et d'en graduer l'intérêt, sont réservés au *poëte*, et le talent de produire dans son ensemble et dans ses détails, *Cinna*, *Britannicus*, *Zaïre*, *le Misanthrope* ou *le Tartufe*, me semble encore supé-

rieur au talent de tirer d'un sujet oratoire tous les moyens de persuasion, d'émotion dont il est susceptible, au talent, dis-je, tout merveilleux qu'il est, de composer ou la harangue pour la couronne, ou le plaidoyer pour Milon, ou l'oraison funèbre de Condé.

De l'idée que nous venons de nous former de la poésie, dérive immédiatement celle qu'on doit avoir du poëte; et par l'objet qu'il se propose, on peut juger et des talens dont il a besoin d'être doué, et des études qui lui sont propres.

Les trois facultés de l'âme d'où résultent tous les talens littéraires, sont l'esprit, l'imagination et le sentiment; et dans leur mélange, c'est le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diversité des génies.

Dans le *poëte*, c'est l'imagination et le sentiment qui dominent; mais si l'esprit ne les éclaire, ils s'égarent bientôt l'un et l'autre. L'esprit est l'œil du génie, dont l'imagination et le sentiment sont les ailes.

Toutes les qualités de l'esprit ne sont pas essentielles à tous les genres de poésie; il n'y a que la pénétration et la justesse dont aucun d'eux ne peut se passer. L'esprit faux gâte tous les talens, l'esprit superficiel ne tire avantage d'aucun.

Tout n'est pas image et sentiment dans un poëme. Il y a des intervalles où la pensée brille seule et dans son éclat; il faut même se souvenir que la plus belle image n'en est que la parure; et lors même que la pensée est colorée par l'imagination ou animée par le sentiment, elle nous frappe d'autant plus qu'elle est spirituelle, c'est-à-dire, plus vive, plus finement saisie, et d'une combinaison à la fois plus juste et plus nouvelle dans ses rapports. L'esprit n'est donc

pas moins essentiel au poëte qu'au philosophe, à l'historien, à l'orateur.

Mais chacune des qualités de l'esprit a son genre de poésie où elle domine : par exemple, la finesse a l'épigramme en partage, la délicatesse, l'élégie et le madrigal; la légèreté, l'épître familière; la naïveté, la fable; l'ingénuité, l'ydille; l'élévation, l'ode; la tragédie, l'épopée.

Il est des genres qui demandent plusieurs de ces qualités réunies : la comédie, par exemple, exige à la fois la sagacité, la pénétration, la souplesse, la force, la légèreté, la finesse. La tragédie et l'épopée ne demandent pas moins de profondeur que d'élévation, et de force que d'étendue.

Un don qui n'est guère moins essentiel au *poëte* que ceux de l'esprit et de l'âme, c'est une oreille délicate. Celui à qui le sentiment de l'harmonie est inconnu, doit reconcer à la poésie.

Mais tous ces talens réunis, ou périraient de sécheresse, ou ne produiraient que des fruits sauvages, s'ils n'étaient pas nourris, fécondés par l'étude.

Ici, comme dans tous les arts, la première étude est celle de soi-même. Si l'imagination se frappe, si le cœur s'affecte aisément, s'il y a de l'une à l'autre une correspondance mutuelle et rapide; si l'oreille a pour le nombre et l'harmonie une délicate sensibilité; si l'on est vivement touché des beautés de la poésie; si l'âme, échauffée à la vue des grands modèles, se sent élevée au-dessus d'elle-même par une noble émulation; si, dès qu'on a conçu l'idée essentielle et primitive d'un sujet, on la voit au-dedans de soi-même se développer, se colorer, s'animer et devenir féconde; si l'on éprouve ce besoin, cette impa-

tience de produire qui vient de l'abondance et de la chaleur des esprits; si l'on saisit facilement le rapport des idées abstraites avec les objets sensibles, dont elles peuvent revêtir les couleurs, ou plutôt si ces idées naissent dans l'esprit revêtues de ces images; si les objet se présentent d'eux-mêmes sous la face la plus intéressante, la plus favorable à la peinture; si sur-tout, à l'idée d'un objet pathétique, les sentimens naissent en foule et se pressent dans l'âme, impatiens de se répandre; on peut se croire né poëte.

Huic Musæ indulgent omnes, hunc poscit Apollo.

(VIDA.)

A moins de ces dispositions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'esprit, mais dénués de poésie.

A l'étude de ces moyens personnels doivent succéder l'étude des moyens étrangers. L'instrument de la poésie c'est la langue; et si tout homme qui se mêle d'écrire doit commencer par bien connaître les règles, le génie et les ressources de la langue dans laquelle il écrit, cette connaissance est encore mille fois plus nécessaire au poëte, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il voudra lui donner. Les variétés, les nuances du style sont infinies, et leurs degrés inappréciables. Le goût, ce sentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, est seul capable de les saisir. Or, le goût ne s'enseigne point; il s'acquiert par l'usage fréquent du monde, par l'étude assidue et méditée du petit nombre des écrivains; encore suppose-t-il une finesse de perception qui n'est pas donnée à tous les hommes : la nature fait l'homme de génie, et commence l'homme de goût.

Comme elle est le premier modèle et le grand livre du poëte, c'est elle sur-tout qu'il importe d'étudier; et l'objet le plus intéressant qu'elle présente à l'homme, c'est l'homme même. Mais dans l'homme, il y a de l'étude de la nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude et de la nature combinées, ou, si l'on veut, de la nature modifiée par les mœurs.

Le physique a deux branches comme le moral, la simple nature et la nature modifiée par les arts.

Le tableau de la nature physique est lui seul d'une richesse, d'une variété, d'une étendue à occuper des siècles d'étude; mais tous les détails n'en sont pas favorables à la poésie; tous les genres de poésie ne sont pas susceptibles des mêmes détails. Ainsi le *poëte* n'est pas obligé de suivre les pas du naturaliste. On exige encore moins de lui les méditations du physicien et les calculs de l'astronome. C'est à l'observateur à déterminer l'attraction des mouvemens des corps célestes; c'est au poëte à peindre leur balancement, leur harmonie et leurs immuables révolutions. L'un distinguera les classes nombreuses d'êtres organisés qui peuplent les élémens divers; l'autre décrira, d'un trait hardi, lumineux et rapide, cette échelle immense et continue; où les limites des règnes se confondent, où tout ensemble placé dans l'ordre constant et régulier d'une gradation universelle, entre les deux limites du fini, et depuis le bord de l'abîme qui nous sépare du néant, jusqu'au bord de l'abîme opposé qui nous sépare de l'être par essence. Les ressorts de la nature et les lois qui règlent ses mouvemens, ne sont pas de ces objets qu'il est aisé de rendre sensibles; et la poésie peut les négliger. Les causes l'intéressent peu; c'est aux effets qu'elle s'attache. Tandis

que le physicien analyse le son et la lumière, le poëte fera donc entendre à l'âme l'explosion du tonnerre et ces longs retentissemens qui semblent, de montagne en montagne, annoncer la chûte du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs se briser en lames étincelantes, et fendre à sillons redoublés cette masse obscure de nuages qui semble affaisser l'horizon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phénomène visible à l'esprit, en feignant que les zéphirs agitent dans l'air leurs ailes humectées des larmes de l'aurore et des doux parfums du matin. Que le confident de la nature développe le prodige de la greffe des arbres; c'est assez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers :

Exiit ad cœlum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes et non sua poma.

On voit, par ces exemples, que les études du *poëte* ne sont pas celles du philosophe. Celui-ci étudie la nature pour la connaître, et celui-là pour l'imiter : l'un veut expliquer, et l'autre veut peindre. Il faut avouer cependant que, si les profondes recherches du philosophe ne sont pas essentielles au poëte, au moins lui seraient-elles d'une grande utilité; et celui que la nature a initié dans ses mystères, aura toujours, sur des hommes superficiellement instruits, un avantage prodigieux. La physique est à la poésie ce que l'anatomie est à la peinture; elle ne doit pas s'y faire trop sentir; mais, revêtue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La simple nature est donc pour la poésie une mine abondante; la nature modifiée par l'industrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'agriculture, des mécaniques et de la navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, et tous ceux des arts utiles dont les détails ont quelque noblesse, peuvent contribuer à la collection des lumières du poëte. Il doit en être assez instruit pour en tirer à propos des images, des comparaisons, des descriptions même, s'il y est amené.

Nulla sit ingenio quam non libaverit artem.

(VIDA.)

C'est par là qu'on évite la sécheresse et la stérilité dans les choses les plus communes, et qu'on peut être neuf en un sujet qui paraît usé.

Tantùm de medio sumptis accedit honoris.

(HORAT.)

Dans l'étude de la nature modifiée est comprise celle des productions de l'esprit, de ses développemens, et de ses progrès en éloquence, en morale, en poésie, etc.

Que l'étude des poëtes soit essentielle à un *poëte*, c'est ce qui n'a pas besoin de preuve :

.....Hinc pectore numem
Concipiunt vates.

Mais on n'est pas assez persuadé que les philosophes, les orateurs, les historiens profonds; que Tacite, Platon, Montaigne, Démosthène, Massillon, Bossuet, et ce Pascal qui ne savait pas combien il était poëte lorsqu'il méprisait la poésie, en sont eux-mêmes des sources inépuisables. Il est cependant bien aisé de reconnaître à la plénitude et à l'abondance des sentimens et des idées, un

poëte nourri de ces études. Il en est une surtout, que j'appellerai la compagne du travail et la nourrice du génie : c'est la lecture habituelle de quelque auteur excellent, dont le style et la couleur soient analogues au sujet que l'on traite. D'une séance à l'autre, l'âme se dérange par le mouvement et la dissipation : il faut la remonter au ton de la nature; et l'auteur duquel je conseille de faire usage, est comme un instrument sur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des momens de langueur où le génie semble épuisé :

Credas penitùs migrâsse Camenas.

(VIDA.)

on se persuade qu'il est prudent d'attendre alors dans le repos que le feu de l'imagination se rallume;

Adventumque dei et sacrum expectare calorem.

(VIDA.)

on se trompe : cet abandon de soi-même se change en habitude, et l'âme insensiblement s'accoutume à une lâche oisiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie; et lorsque par cette nourriture il aura réparé ses forces, le désir de produire va bientôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La théologie des philosophes est encore un champ vaste et fertile où le génie peut moissonner. On distingue les fictions qui ont pris naissance au sein de la philosophie; on les distingue des fables vulgaires à la justesse des rapports, et à un certain air de vérité qne celles-ci n'ont jamais. La raison même applaudit, dans les poëmes de

Virgile, toutes les fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pythagore et de Platon. L'imagination se repose avec délices sur un merveilleux plein d'idées; elle glisse avec dédain sur un mensonge vide de sens.

Que l'oncompare, dans Homère, la chaîne d'or attachée au trône de Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des prières, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur et à la Fuite d'atteler son char; que l'on compare, dis-je, le plaisir pur et plein que nous causent ces belles idées, ces idées philosophiques, avec l'impression faible et vague que fait sur nous la parole accordée aux chevaux d'Achille, le présent qu'Éole fait à Ulysse des vents enfermés dans une outre, le soin que prend Minerve de prolonger la première nuit que ce héros, à son retour, passe avec Pénélope sa femme, etc. : on sentira combien la vérité donne de valeur au mensonge, et combien la feinte est puérile, insipide, lorsqu'elle n'est pas fondée en raison. Je l'ai déjà dit, et je le répéterai souvent, plus un poëte, à génie égal, sera philosophe, plus il sera *poëte*.

Le plan d'études que je viens de tracer, proposé à un seul homme, serait sans doute effrayant, quoique notre siècle ait l'exemple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que, pour éviter la distribution des études, j'ai supposé le poëte universel. Il est évident que celui qui se renferme dans le genre de l'églogue n'a pas besoin des études relatives à l'épopée. Je parle donc en général; et je laisse à chacun le soin de choisir l'espèce d'aliment qui convient à la nature de son génie :

Atque tuis prudens, genus elige viribus aptum.

(VIDA.)

J'observerai seulement qu'il en est des connaissances du *poëte* comme des couleurs du peintre, qui doivent être sur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'est par un recueil beaucoup plus ample que le sujet ne l'exige, qu'il se met en état de le maîtriser et de l'agrandir. Le plus beau sujet, réduit à sa substance, est peu de chose : il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumières du poëte; et dans une tête vide, il périra comme le grain jeté sur le sable; au lieu que, dans une imagination pleine et féconde, un sujet qui semblait stérile ne devient que trop abondant; et cet excès, dans un homme de goût, ne fût-il pas tout à fait sans danger, il serait encore vrai qu'à l'égard de l'esprit rien n'est pire que l'indigence.

Illi qui timent et abundantiâ laborant, plus habent furoris, sed etiam plus corporis. Semper autem ad sanitatem proclivius est quod potest detractione curari. Illi succurri non potest, qui simul et insanit et deficit. (SENEC.)

MARMONTEL.

POÈTE. (*Belles-Lettres.*) Écrivain qui compose des ouvrages en vers. Le mot grec ποιητης, signifie *faiseur*, *inventeur*, de ποιεω, *facio*, *fingo* : c'est pourquoi l'on appelait autrefois les poëtes, *faitistes*; et nos ancêtres les nommaient *troubadours* ou *trouveurs*, c'est-à-dire, *inventeurs*, sans doute à cause des fictions qu'ils imaginent, et pour lesquelles Horace leur accorde les mêmes priviléges qu'aux *peintres*.

Pictoribus atque Poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
(*Art Poëtique.*)

Les Romains les appelaient *vates*, c'est à-dire, *prophètes*, *hommes inspirés :* aussi Cicéron rapporte-t-il comme un mot de Démocrite et de Platon, qu'on ne saurait être *poëte sine afflatu furoris*, c'est-à-dire, sans un grain de folie, et Horace atteste que Démocrite bannissait de l'Hélicon tous les gens sages :

Excludit sanos Helicone Poëtas
Democritus.

(*Art Poëtique.*)

Malgré cette prévention, les *poëtes* ont été estimés et honorés dans tous les siècles; ils ont été les premiers historiens. Anciennement, ils récitaient ou chantaient leurs ouvrages sur les théâtres, ou dans les jardins et les jeux publics, ou dans les thermes; et ils étaient en même tems acteurs et musiciens. On a même regardé leurs noms comme synonymes à ceux de *néocore* et de *panégyriste* des dieux. On regarde même les premiers d'entre eux, tels qu'Homère, Hésiode, etc., comme les théologiens du paganisme. Presque tous se sont proposés d'envelopper, sous leurs fictions et leurs allégories, des vérités ou de morale ou de physique; les autres n'ont eu en vue que l'amusement. Il y avait à Delphes des poëtes en titre d'office, dont l'emploi était de mettre en vers les oracles que les prêtres recueillaient de la bouche de la Pythie; mais ces vers n'étaient pas toujours dignes d'Apollon, le dieu de la poésie.

La Grèce décernait des statues et des couronnes aux poëtes; on n'en faisait pas moins de cas à Rome; Horace et Virgile tenaient un rang distingué à la cour d'Auguste; mais soit que les poëtes se fussent avilis par la suite, soit qu'on ne les regardât point comme des gens fort utiles,

on voit, par une loi de l'empereur Philippe, insérée dans le code, *lib. X*, *tit. 151*, que les poëtes sont exclus des immunités accordées aux autres professeurs des sciences. Les modernes semblent les avoir dédommagés de ce mépris, en introduisant l'usage de couronner avec pompe les grands poëtes. On nommait poëtes lauréats ceux à qui l'on accordait cet honneur; tels ont été Pétrarque, Énéas Sylvius; Arias Montanus, Obrecht le chevalier Perfetti; et en Angleterre, Jean Lay, Jean Gower, Bernard André, Jean Skelton, Dryden, Cyber.

On distingue les poëtes, 1° par rapport au tems où ils ont vécu, en deux classes, les anciens et les modernes; 2° par rapport aux climats qui les ont produits, où ils ont vécu, ou par rapport à la langue dans laquelle ils ont écrit, en poëtes grecs, latins, italiens, espagnols, français, anglais, etc.; 3° par rapport aux objets qu'ils ont traités; en poëtes épiques; tels qu'Homère et Virgile, le Tasse et Milton, etc.; poëtes tragiques, comme Sophocle, Euripide, Shakespear, Otwai, Corneille et Racine, etc.; poëtes comiques, Aristophane, Ménandre, Plaute, Térence, Fletcher, Jonhson, Molière, Regnard, etc; poëtes lyriques, comme Pindare, Horace, Anacréon, Corwley, Malherbe, Rousseau, etc.; poëtes satyriques, Juvénal, Perse, Regnier, Boileau, Dryden, Oldham, etc.; poëtes élégiaques, etc.

Les *poëtes* bucoliques sont ceux qui ont décrit en vers la vie champêtre, ses amusemens et ses douceurs. L'essence de leur ouvrage consiste à emprunter des prés, des bois, des arbres, des animaux; en un mot, de tous les objets qui parent nos campagnes, les métaphores, les comparaisons et les autres figures dont le style des poëmes buco-

liques est spécialement formé. Le fond de ces espèces de tableaux doit toujours être, pour ainsi dire, un paysage ennobli.

La tragédie imite le beau, le grand; la comédie imite le ridicule. De là vient la distinction des poëtes tragiques et comiques. Comme dans tous les tems la manière de traiter la comédie était l'image des mœurs de ceux pour lesquels on travaillait, on reconnaît, dans les pièces d'Aristophane, de Ménandre, de Plaute, de Térence, de Molière, et autres célèbres comiques, le goût du siècle de chaque peuple et celui de chaque poëte.

Le peuple d'Athènes était vain, léger, insconstant, sans mœurs, sans respect pour les dieux, méchant et plus prêt à rire d'une impertinence, qu'à s'instruire d'une maxime utile. Voilà le public à qui Aristophane se proposait de plaire. Ce n'est pas qu'il n'eût pu, s'il eût voulu, réformer en partie ce caractère du peuple, en ne le flattant pas également dans tous ses vices; mais l'auteur lui-même les ayant tous, il s'est livré sans peine au goût du public pour qui il écrivait. Il était satirique par méchanceté, ordurier par corruption de mœurs, impie par goût; par dessus tout cela pourvu d'une certaine gaîté d'imagination qui lui fournissait ces idées folles, ces allégories bizarres qui entrent dans toutes ses pièces, et qui en constituent quelquefois tout le fond. Voilà donc deux causes du caractère des pièces d'Aristophane, le goût du peuple et celui de l'auteur.

Le grec né moqueur, par mille jeux plaisans,
Distilla le venin de ses traits médisans;
Aux accès insolens d'une bouffonne joie
La sagesse, l'esprit, l'honneur furent en proie.

On vit par le public un poëte avoué
S'enrichir aux dépens du mérite joué,
Et Socrate par lui dans un chœur de nuées
D'un vil amas de peuple attirer les huées.

Le *Plutus* d'Aristophane, qui est une des pièces les plus mesurées, peut faire sentir jusqu'à quel point ce poëte portait la licence de l'imagination et le libertinage du génie. Il y raille le gouvernement, mord les riches, berne les pauvres, se moque des dieux, vomit des ordures; mais tout cela se fait en traits, et avec beaucoup de vivacité et d'esprit; de sorte que le fond paraît plus fait pour amener et porter ces traits, que les traits ne sont faits pour orner et revêtir le fond.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

POÈTE. (*Littérature.*) Ce nom ne doit pas être donné indifféremment à tous ceux qui font des vers :

..... *Neque enim concludere versum*
Dixeris esse satis.

(HORACE, *Serm. I*, 4.)

On n'est pas plus poëte pour dire des choses communes en vers, qu'on n'est orateur quand on parle en conversation. Il faut n'avoir aucune teinture des connaissances relatives aux objets du goût, pour s'imaginer que des idées triviales, et que chacun peut avoir tous les jours, acquièrent des beautés et du prix, lorsqu'on les assujettit aux règles de la versification : c'est plutôt tout le contraire. Un langage aussi extraordinaire que l'est celui des muses,

demande nécessairement des idées ou des sentimens extraordinaires, qui rendent raison de ce qu'on ne s'exprime pas comme de coutume.

Après cela, il ne faut pas placer le caractère du poëte dans l'art d'orner un discours par des vers bien faits et harmonieux; il consiste dans l'art de faire de vives impressions sur l'esprit et sur le cœur, en prenant une route différente de celle du langage ordinaire. « Arranger des mots et des syllabes conformément à certaines lois, c'est, dit Opitz, la moindre qualité du poëte. Il doit être εὐφανταστιώτατος, c'est-à-dire, abonder en idées sublimes et en inventions ingénieuses; son esprit doit être capable de prendre l'essor le plus élevé, de saisir ce que les objets ont d'intéressant, et de le peindre avec force; sans quoi il rampe et se traîne dans la poussière. » (Opitz, *sur la poésie allemande.*)

Horace pensait de même, lorsqu'il ne reconnaissait pour *poëte* que celui :

> *Ingenium cui sit, cui mens divinior,*
> *Atque os magna sonaturum.*

Assurément le langage poétique s'éloigne si fort du langage ordinaire, et donne dans un tel enthousiasme, qu'on a eu raison de l'appeler *le langage des dieux* : aussi faut-il qu'il prenne sa source dans une sorte d'inspiration secrète, qui n'est autre chose que le génie ou le talent naturel de la poésie. On a lieu de croire que la danse, la musique, le chant et la poésie, remontent à une source commune. Ainsi le meilleur moyen d'arriver à la découverte du génie poétique, c'est de nous rappeler l'origine la plus vraisemblable qu'on puisse attribuer à ces différens

arts. Nous pourrons en inférer d'où est né le langage poétique, et comment l'on s'est avisé de mesurer ses paroles pour changer les discours en chants. Afin de saisir le lien qui unit ces trois arts dès leur naissance, il faut considérer qu'il s'élève quelquefois dans l'âme des idées ou des sentimens qui, tantôt par leur vivacité, tantôt par une douceur insinuante, mais victorieuse; quelquefois par certaine grandeur qu'elles tirent de la religion ou de la politique, s'emparent si puissamment de toutes nos facultés, qu'il en résulte un enthousiasme doux ou véhément, dans lequel les paroles coulent comme un torrent, et s'arrangent tout autrement que dans le calme de la vie commune. Celui qui est susceptible de ces impressions, et que la nature a en même tems organisé de manière à sentir les finesses dont l'oreille juge, voilà le *poëte* né.

Ainsi le fonds du génie poétique ne peut être placé que dans une extrême sensibilité de l'âme, associée à une vivacité extraordinaire d'imagination. Les impressions agréables ou désagréables sont si fortes dans le poëte, qu'il s'y livre tout entier, fixe son attention sur ce qui se passe au dedans de lui, et donne un libre cours à l'expression des sentimens qu'il éprouve : alors il oublie tous les objets qui l'environnent, pour ne s'occuper que de ceux que son imagination lui présente, et qui semblent agir sur ses sens mêmes. Il entre dans cet enthousiasme qui, suivant l'espèce du sentiment qui le produit, montre sa véhémence ou sa douceur, tant par le ton de la voix que par le flux des termes.

Mais à ce vif sentiment se joint une force extraordinaire d'imagination, dont le caractère varie suivant le génie particulier du poëte. Il juge de tout d'une façon qui lui

est propre; il n'aperçoit dans l'objet que ce qui l'intéresse; il découvre des rapports et des points de vue que tout autre, ou que lui-même, de sang froid, n'aurait jamais découvert.

Le récit des exploits que les Grecs avaient faits au siége de Troye, fit sur l'âme d'Homère de si fortes impressions, que tout son génie en fut comme embrasé. Il déploya cette force extraordinaire dont la nature avait doué son esprit, et la consacra à dépeindre, de la manière la plus expressive, ces exploits dont il était charmé : il monta son imagination, de manière qu'elle mettait sous ses yeux les grands hommes qui s'étaient signalés dans les champs Troyens; il se transporta lui-même dans ces champs, il vit l'éclat des armes, il entendit leur bruit, et placé au milieu de ces combats, il fut en état d'en décrire toutes les circonstances comme s'il en avait été effectivement le témoin. Il se transformait dans les principaux personnages; il était lui-même Achille ou Hector, tandis qu'il faisait parler ou agir ces guerriers; il entrait dans les transports de leurs passions, et les exhalait aussi vivement qu'ils l'eussent fait. Il passait avec facilité du parti des Grecs à celui des Troyens; il partageait leurs dangers, leurs craintes, leurs espérances; il était en un mot partout, il jouait tous les rôles, et faisait tous les personnages avec un égal succès. Quand son âme avait éprouvé ces situations différentes, il naissait en lui un désir ardent de les communiquer à d'autres, de les pénétrer des mêmes sentimens dont il était rempli, de les convaincre pleinement de leur importance : il aurait voulu rassembler toutes les tribus des Grecs, et les jeter dans l'enthousiasme qui le dominait. Ce désir était le principe d'une

nouvelle inspiration, et il prenait le ton d'un homme qui dit les choses les plus importantes, et qui les dit à la nation qui a le plus d'intérêt à les entendre.

Ces qualités, le feu de l'imagination, la vivacité du sentiment, et le penchant irrésistible à mettre les autres dans les situations où l'on se trouve, sont donc les élémens du génie poétique; mais quelquefois aussi ce sont des principes d'écarts et d'extravagances, quand ils ne sont pas réglés par un jugement sain, par un discernement exact, par une force d'esprit suffisante pour se bien connaître soi-même, et les circonstances dans lesquelles on est placé. Sans ses dernières qualités, les premières sont en pure perte; elles deviennent plus nuisibles qu'avantageuses. Ainsi qu'un peintre à qui la justesse du coup d'œil et le long exercice de son art ont donné la plus grande facilité à manier le pinceau, au fort de l'imagination brûlante qui l'entraîne, ne laisse pourtant pas échapper un trait qui blesse les règles de l'art; de même un bon poëte prête toujours l'oreille aux conseils de la sagesse et de la raison, et ne permet pas à l'imagination d'étouffer leur voix. Il est tellement accoutumé à juger sainement, et à ne dire que ce qui convient au tems et au lieu où il le dit, que la raison ne l'abandonne jamais, pas même dans le moment où il ne se connaît pas lui-même. La nature des choses est toujours son guide; il l'embellit, l'agrandit, mais ne la contredit jamais.

On pourrait donc dire en peu de mots, que le grand poëte est un homme d'un jugement exquis et d'un goût délicat, qui imagine vivement et qui sent fortement. Le mélange inégal de ces qualités, et les proportions variées de leurs différens degrés, forment, avec le tempérament,

la différence des génies poétiques. Anacréon, dans son genre, est aussi bon poëte qu'Homère dans le sien; mais l'âme du poëte de Théos n'était accessible qu'aux impressions des objets de la volupté; le feu qu'elles allumaient en lui était une flamme douce qui brillait sans brûler. Quand il entrait dans les accès de cet enthousiasme voluptueux, son âme délicate voltigeait comme l'abeille sur les objets les plus attrayans et les plus savoureux, en tirait un miel exquis; et tandis qu'elle s'en rassasiait, elle aurait voulu rendre tous les hommes participans de ces délices. Mais le chantre d'Achille ne pouvait être affecté qne par le grand et le terrible. Il rapportait tout aux effets de la vertu héroïque; et en cela il suivait l'impulsion de son propre génie, élevé, patriotique, à qui rien ne plaisait que le tumulte des armes et les grandes entreprises. Voilà pourquoi, quand il met les personnages sur la scène, c'est toujours leur grandeur, leur force, leurs qualités corporelles qu'il présente; c'est dans les périls éminens qu'il les place; c'est par les derniers efforts de la valeur qu'il les caractérise: le héros, le patriote, le politique s'offrent partout; et toutes ces grandes âmes ne sont autre chose que l'âme même d'Homère. A cette ardeur bouillante, à cette activité prodigieuse, il joint le plus haut degré de pénétration et de jugement, les richesses les plus méprisables du génie et de l'invention; il ne manque jamais d'employer les moyens les plus propres à le conduire à son but; il est en état de varier continuellement la scène, d'offrir toujours de nouveaux personnages, de les rendre intéressans; et tout son poëme n'est que le tableau le plus magnifique et le plus animé du sujet qu'il s'est proposé d'y représenter, la colère d'Achile.

Avec de pareils talens un homme peut s'ériger en docteur, devenir le bienfaiteur de sa nation et de toutes les nations policées; car, de tous ceux à qui le génie écheoit en partage, il n'y en a point qui puissent rendre de plus grands services au genre humain que les *poëtes*. Leur séduisante imagination prête aux objets des charmes irrésistibles; leur jugement solide présente ces objets sous leur véritable point de vue; et la force de leur sentiment est une espèce de magie qui enchante et captive ceux à qui elle se communique.

Il y a plusieurs portes ouvertes, par lesquelles les poëtes peuvent pénétrer jusqu'à l'âme, et prendre le ton qui convient aux circonstances : l'épopée, le drame. l'ode, la chanson, et plusieurs autres formes différentes, s'offrent; et ils sont les maîtres de choisir celle qui s'accommode à leur sujet. Tout ce qui a jamais été dit ou découvert pour le bien de l'humanité, vérités, règles de conduite, modèles de mœurs, de vertus, exploits, le *poëte* est appelé à mettre tout cela sous les yeux des hommes et à l'insinuer dans le cœur. Nulle part les hommes ne sont encore aussi éclairés, aussi bons, aussi purs dans leurs mœurs; qu'ils pourraient et devraient l'être. Ainsi le poëte a encore des occasions et des moyens sans nombre de rendre d'importans services.

Mais ceux qui se proposent de les rendre, doivent préalablement posséder les rares talens dont nous avons parlé, et s'efforcer d'en faire l'usage le plus noble. Il faut qu'ils emploient ces talens pour exciter l'attention des hommes et s'attirer leur bienveillance. Le son harmonieux des paroles, les portraits agréables que l'imagination trace, les vives impressions du sentiment, sont autant de charmes

qui attirent doucement les hommes à la vertu, qui leur font trouver du plaisir dans leurs devoirs, qui leur procurent la conviction de leurs véritables intérêts, qui amortissent la rigueur des coups inévitables du sort, qui diminuent l'amertume des soucis, qui tempèrent le feu des passions, et qui font naître toutes les affections honnêtes et louables. C'est ainsi qu'Orphée tirait les hommes de l'état sauvage, que Thalès inspirait l'union à des citoyens et les portait à se soumettre volontairement aux lois; que Tyrtée menait ses compatriotes aux combats et les remplissait d'une ardeur martiale par ses chants; qu'Homère, enfin, est devenu le précepteur des politiques, des héros et de chaque particulier. Par cette route les *poëtes* arrivent à la gloire et cueillent le laurier de l'immortalité.

Mais ceux qui bornent l'usage de leurs talens poétiques à l'amusement de l'esprit, qui ne peignent à l'imagination que des objets rians, des images flatteuses, sans aucun but, sans les faire servir à produire aucune idée, aucun sentiment, qui facilite la pratique de nos devoirs; nous pouvons bien les associer à nos plaisirs, comme des gens de bonne compagnie, écouter leurs chants comme on écoute celui du rossignol: mais nous ne pouvons en faire des amis de confiance, leur accorder une véritable intimité. Après les avoir ouïs, nous conviendrons qu'au fond ils n'en valaient guère la peine, et que le tems qu'ils nous ont dérobé est à peu près perdu; nous les blâmerons de se mettre en frais d'enthousiasme et de travail pour dire si peu de choses, nous les mépriserons même de se consacrer tout entiers à divertir leurs semblables; nous ferons un parallèle entre eux et Solon, qui, s'étant mis à chanter une élégie devant ses concitoyens, leur parut en délire, mais qui

avait et obtint le noble but de leur donner de sages conseils, et de leur faire prendre de salutaires résolutions. (Voyez Plutarque, *Vie de Solon*). Nous convenons que les ouvrages de la plus haute importance, et qui traitent des choses les plus sérieuses, peuvent devenir beaucoup plus efficaces, si l'on sait les revêtir d'ornemens et y répandre les agrémens dont ils sont susceptibles. Nous savons que c'est à cet art enchanteur qu'Homère doit l'éloge qu'Horace lui donna, lorsqu'il assure qu'il surpasse par la force persuasive de ses enseignemens, les plus grands philosophes.

Qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.

(Horat., *Epist. I*, 2.)

Néanmoins, quand nous accordons aux *poëtes* simplement agréables, une place honorable parmi les hommes qui ont de l'intelligence et des mœurs, cela ne s'étend pas à ceux qui débitent des choses également contraires au bon sens et aux bienséances, et qu'on peut comparer aux grenouilles qui croassent au fond d'un marais bourbeux. Le nombre de ces rimailleurs est si grand, qu'ils exposent la poésie en général à être regardée comme un talent futile, et comme une occupation méprisable : ce sont eux qui ont attiré au plus noble de tous les beaux arts l'accablant reproche dont Opitz gémit, et qui s'aggrave tous les jours de plus en plus, au détriment de cet art divin. Le père de la poésie allemande dit « que quantité de gens regardent un poëte comme un homme de néant, et ne le croient bon à rien, n'étant pas capable de l'application sérieuse qu'exigent les grands emplois, ou de l'assiduité requise pour le commerce et les professions,

parce que toujours absorbé dans ses agréables folies, dans ses voluptés séduisantes, rien ne l'intéresse, à moins qu'il ne s'y rapporte, et on l'invite en vain à entrer dans les routes qui conduisent aux autres arts et aux sciences, à se distinguer par des talens et des services qui puissent lui faire un véritable honneur, et procurer une utilité réelle. Oui, cela va jusqu'à ne point connaître d'injure plus grande à faire à quelqu'un que de dire qu'il est un *poëte*; comme cela est arrivé à Érasme de Rotterdam, que de grossiers adversaires ont ainsi qualifié..... Avec cela, en réunissant tous les mensonges que les poëtes débitent, tout ce qu'il y a de scandaleux dans leurs écrits et dans leur vie, on en vient jusqu'à dire que quiconque est bon poëte, ne peut qu'être en même tems un méchant homme. » (Opitz, dans le troisième chapitre de son livre *sur la poésie allemande.*)

Il y a cependant dans ces objections un grand fonds d'ignorance, ou un grand penchant à la calomnie, qui se manifeste dès qu'on se rappelle qu'Homère, Sophocle, Euripide et autres personnages semblables, ont été des poëtes de profession : mais il faut avouer d'un côté, qu'on peut faire une bien longue liste de poëtes, tant anciens que modernes, sur qui ces reproches ne retombent que trop. Il n'est guère possible de rien dire de plus énergique pour la confusion des mauvait poëtes, et pour maintenir l'honneur des bons, que ce qui est renfermé dans le passage suivant d'un des plus fins connaisseurs. « Je suis obligé d'avouer, dit le comte de Shaftesbury (*Advice to an Author, part. I, sect. 3*), qu'il serait difficile de trouver sur la terre une espèce d'hommes de moindre valeur que ceux qui, dans ces derniers tems, parce qu'ils

ont quelque facilité à s'exprimer coulamment, quelque vivacité d'esprit mal réglée, et quelque imagination, s'arrogent le nom de *poëtes*. Pour porter ce nom à juste titre et dans un sens rigoureux, il faut que, comme un véritable artiste ou architecte dans ce genre, on sache représenter les hommes et les mœurs, donner au récit d'une action sa forme convenable, la présenter sous tous ses rapports intéressans : et celui qui s'acquitte bien d'une semblable tâche est, à mon avis, une toute autre créature que ces prétendus poëtes. Le grand poëte est à la lettre un vrai créateur, un Prométhée sous Jupiter. Semblable aux artistes dont on vient de parler, ou plutôt à la nature même, source unique de toutes les formes et de tous les modèles, il produit un tout, dont les parties sont bien liées et bien proportionnées. Il assigne à chaque passion l'étendue de son domaine; il en prend exactement le ton et la mesure; il s'élève au sublime des sentimens et des actions, il trace les limites du beau et du laid, de l'aimable et de l'odieux. L'artiste moral, qui est capable d'imiter ainsi le créateur, et qui le fait parce qu'il a une connaissance intime de ses semblables, se méconnaîtra, si je ne me trompe, difficilement lui-même; il ne présumera jamais trop de ses forces; il ne sortira point de son genre; il ne se croira pas plus grand, pour avoir traité un plus grand nombre de sujets; mais il fera consister sa grandeur et sa gloire à traiter ceux dont il fait son objet, de manière à surpasser tous ses rivaux, et à ne laisser aux autres que l'espérance de l'imiter. Tout cela suppose dans le poëte une âme noble et pure : ceux qui ne l'ont pas telle, peuvent bien affecter un ton d'élévation, se parer d'une fausse sublimité; mais il ne leur est pas possible de se

soutenir : la bassesse de leur caractère, la noirceur de leur âme, percent et enlaidissent toutes leurs productions. »

Il est à souhaiter que ceux qui ont une autorité reconnue dans l'empire du goût, rappellent aux poëtes, plus souvent et plus sérieusement qu'ils ne le font, la dignité de leur vocation. Ils accordent trop d'éloges à la délicatesse de l'esprit, à l'agrément de la diction, au mécanisme de la poésie, sans faire attention si ces talens agréables, si ces parties nécessaires de l'art poétique, ont pour objet des matières qui ne fournissent pas aux hommes un simple passe-tems, et ne les intéressent qu'en excitant en eux des sensations passagères et indéterminées. Il importe, sans contredit, de ne pas se borner à ces effets, et de dire à la partie de la nation la plus éclairée et la plus polie, des choses qui puissent influer avantageusement sur sa façon de penser et d'agir. Le *poëte* qui aspire à réussir dans ce genre, doit nécessairement avoir fait des réflexions plus profondes sur les mœurs, les actions, les affaires, les hommes en général, que ceux pour qui il écrit; ou du moins, s'il ne les surpasse pas à cet égard, il faut qu'il ait l'art de présenter à leur esprit ce qu'ils savent et ce qu'ils ont déjà pensé, avec un plus grand degré de vivacité et d'activité qui les rende attentifs à ses chants. Or c'est à quoi ne suffisent pas les talens, quand ils iraient jusqu'à s'exprimer avec la plus grande facilité sur toutes sortes de sujets : il faut encore une grande connaissance du cœur humain, des observations profondes sur les mœurs, un sentiment du ton délicat et juste, et un jugement sain, qui mette en état de discerner le vrai et le faux dans toutes les règles, et dans tous les usages de la vie commune

et publique. De la réunion de ces qualités avec les talens et la facilité de les mettre en œuvre, se forme le *poëte*; et celui qui a droit de s'arroger ce titre, peut aussi prétendre à l'estime et aux égards de sa nation.

On sait, de manière à n'en pouvoir douter, que les anciens Germains ont eu leurs bardes, quoiqu'il ne reste aucun vestige de leur poésie. Les chants d'Ossian, ancien barde calédonien, duquel nous pouvons tirer des conséquences fondées par rapport aux bardes germains, donnent lieu de croire que les poésies de ceux-ci ne manquaient ni de ce feu qui rend le récit des actions héroïques propre à échauffer les cœurs, ni même, dans bien des occasions, des grandeurs et des beautés qui sont propres aux sensations morales. Mais leur langue n'était pas assez riche, assez flexible, assez harmonieuse, pour que leurs productions pussent égaler celles de ce peuple dont le langage avait été perfectionné par les avantages dont la nature l'avait doué par-dessus tous les autres peuples, et qui consistaient principalement dans la finesse du goût et dans une sensibilité exquise. Autant le climat de la Grèce l'emporte sur celui des contrées septentrionales, autant le langage et l'imagination d'Homère sont au-dessus de tout ce qu'offrent les chants des bardes. Les plus anciens monumens de la langue allemande prouvent qu'elle n'était pas propre à un style soutenu et harmonieux. Cela faisait que la religion et les mœurs des anciens Germains n'avaient point ces agrémens qu'on trouve dans la religion et dans les mœurs des peuples fortunés qui vécurent autrefois sous le beau ciel de la Grèce.

Après les bardes, que l'introduction du christianisme fit probablement disparaître, il y eut d'autre poëtes, en-

couragés peut-être par la protection des chefs des divers états de la Germanie, qui ne chantèrent plus, à la vérité, des exploits arrivés sous leurs yeux, mais qui conservèrent le souvenir des anciens événemens, et transmirent les services personnels que d'illustres personnages avaient rendus à leur patrie, pour servir de motifs qui engageassent la postérité à les imiter.

La poésie n'étant point alors, comme aujourd'hui, l'amusement d'un petit nombre de personnes sensibles, dont le génie, excité par les beautés des poëtes Grecs et Romains, qu'ils ont appris à connaître en faisant leurs humanités, se propose de les imiter; elle était, comme l'exige sa nature, une occupation réelle à laquelle les mœurs du tems donnaient lieu, et qui, à son tour, influait sur les mêmes mœurs. La collection de Minnesinger, dont nous avons fait mention, ne contient, à la vérité, presque que des pièces galantes, mais la galanterie n'était pourtant pas alors l'unique objet de la poésie. Il nous est parvenu des productions poétiques de ces tems-là dans divers autres genres; des fables, des moralités, et même des morceaux épiques sur les exploits de la chevalerie. En général, il paraît que la poésie d'alors était tout à fait dans le goût de celle des poëtes provençaux dont les recueils français fournissent quantité de monumens, et sur laquelle Jean Nostradamus, frère de l'astrologue de ce nom, a donné des détails assez circonstanciés. Les ouvrages épiques que ces *poëtes* ont enfantés, révoltent, il est vrai, par l'absurdité du merveilleux dont ils sont remplis; la superstition y règne aussi dans toute sa force : mais le caractère des personnes qu'on y fait parler et agir, et le génie du poëte ne sauraient être des objets indifférens.

Dès le commencement du quatorzième siècle, les poëtes souabes baissèrent beaucoup; et dès le milieu, ils avaient presque entièrement dégénéré, de sorte qu'il ne resta presque aucune trace de bonne poésie. La foule des maîtres-chantres qui parurent dans les siècles XVe et XVIe, ni en particulier l'auteur de l'énorme ouvrage dramatique du dernier de ces siècles, ne méritent aucune place dans l'histoire de la poésie; mais la réformation vint influer favorablement sur une branche intéressante de la poésie. On a des cantiques de cette date, qui ont exactement le langage et le ton qui conviennent à cette sorte de poésie : cependant le nombre en est trop petit, par rapport à ceux d'un ordre subalterne, pour faire époque dans l'histoire de la poésie allemande qui, depuis les poëtes souabes jusqu'au XVIe siècle, parut éteinte, malgré la foule innombrable de rimeurs que produisit cet intervalle de tems.

Les mœurs et le goût de la nation paraissent avoir été alors en contraste avec la poésie : on aimait mieux se livrer à l'amertume des disputes théologiques qu'aux agrémens des objets de l'imagination et du sentiment. Les deux strasbourgeois, Jean Fischart et Sébastien Brand, qui vécurent à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, quoiqu'ils fussent l'un et l'autre véritablement doués du génie poétique, ne firent aucune impression sur leurs contemporains; et leur exemple prouve suffisamment que tout était alors contraire à la poésie. Les gens du grand monde ne s'en souciaient plus : elle avait été abandonnée à la merci du peuple qui l'avait cruellement défigurée, et mise dans l'état où on la voit encore dans les œuvres de Hans Sachse.

Dans la première moitié du XVIIe siècle, parut Martin Opitz, que les poëtes récens de l'Allemagne regardent comme le père de la poésie renouvelée. Il avait non-seulement le génie d'un poëte, mais il connaissait suffisamment les anciens, pour se former sur eux; et avec cela il savait sa langue de manière à joindre à la pureté et à la force des expressions, l'harmonie et la cadence des mots.

Après un aussi long espace de tems, pendant lequel la poésie allemande avait été plongée dans la barbarie, ce grand poëte était, non-seulement capable d'exciter par son exemple d'autres beaux génies à cultiver la vraie poésie, mais encore à en inspirer le goût à toute la nation : cependant ni l'un ni l'autre n'arriva. Il se passa encore près d'un siècle pendant lequel l'Allemagne, quoiqu'elle eût sous ses yeux les chefs-d'œuvre d'Opitz remplis des pensées les plus heureuses et des expressions les plus coulantes, produisit une foule de mauvais poëtes qui ne méritaient aucune attention, ni par le choix des sujets, ni par la manière de les traiter; et bien qu'on entrevît parci-parlà quelques étincelles de génie poétique, par exemple, dans les petites pièces d'un Logau et d'un Wernicke, cela n'empêchait pas que toute la littérature allemande ne fût infectée d'un double vice; savoir, d'un côté, de l'amour puéril du faux merveilleux, et de l'autre, d'un goût bas et tout à fait populaire.

Ce n'est donc que vers le milieu de ce siècle, qu'on a vu le génie le plus brillant s'élancer avec véhémence à travers l'épaisseur de ces ténèbres, et que l'Allemagne a donné des preuves démonstratives qu'elle renfermait dans son sein des critiques et des poëtes du premier ordre.

Bodmer, Haller, Hagedorn, ont été les premiers qui ont levé de dessus cette contrée l'opprobre de la barbarie poétique. Depuis trente ans, nous avons vu naître les plus beaux génies, des *poëtes* également recommandables par leurs agrémens et par leur force; nous ne pouvons plus douter que le même feu céleste dont Homère, Pindare et Horace furent animés, ne soit descendu d'en haut sur l'Allemagne. Tout cela semble nous promettre actuellement un beau siècle pour la poésie allemande. Mais l'esprit et la façon de penser de cette partie de la nation dont les suffrages pouvaient procurer de la gloire aux poëtes, et donner à leurs productions une véritable influence sur le caractère et les mœurs des hommes; cet esprit, dis-je, et cette façon de penser ne se manifeste pas encore. Peut-on espérer que ceux, sans le secours desquels la poésie demeurera toujours le simple amusement d'un petit nombre d'amateurs, seront enfin ce que l'on attend, et ce que l'on a droit d'attendre d'eux? Verra-t-on le tems où le sentiment délicat du bon et du beau se répandra et prévaudra tellement chez la partie la plus considérable de la nation, qu'il remplacera l'ancien esprit de chevalerie, et cette galanterie héroïque qu'inspiraient autrefois les poëtes souabes? Les poëtes allemands paraîtront-ils enfin des hommes importans aux yeux de cette partie de la nation? Existera-t-il des poëtes qui ne soient pas simplement excités par la vivacité du génie et par l'ardeur de la jeunesse à l'étude et à l'imitation des beautés qu'offrent les anciens, mais qui seront vivifiés eux-mêmes par le génie poétique qui inspira Homère, Sophocle, Euripide, et sur lequel roulent les magnifiques odes d'Horace au peuple romain? *Lib. III, ode* 5 *et* 6,

epod. 7 *et* 16. La postérité pourra répondre un jour à ces questions.

M. SULZER.

POÉTIQUE.

POÉTIQUE. (*Littérature.*) Ouvrage élémentaire, où l'on trace les règles de la poésie. Dans les arts soumis au calcul, la théorie devance et conduit la pratique : dans les arts où président le génie et le goût, c'est au contraire la pratique qui précède la théorie : l'exemple donne la leçon.

Dans les tems où la poésie était dans son enfance, les élémens qu'on en a donnés étaient faits comme pour des enfans. A mesure que l'art s'est élevé, l'idée s'en est agrandie; et les préceptes n'ont été que les résultats des bons et des mauvais succès.

Nous sourions avec dédain, lorsque nous entendons Jules Scaliger, dans sa poétique latine, tracer le plan de la tragédie d'*Alcione*, et demander que « le premier acte soit une plainte sur le départ de Céïx; le second, des vœux pour le succès de sa navigation; le troisième, la nouvelle d'une tempête; la quatrième, la certitude du naufrage; le cinquième, la vue du cadavre de Ceïx et la mort d'Alcione. » Mais souvenons-nous que du tems de Scaliger, un spectacle ainsi distribué aurait été un prodige sur nos théâtres.

Nous trouvons aussi ridicule qu'il propose à la comédie de peindre les mœurs de la Grèce et de Rome, « des filles achetées comme esclaves, et qui soient reconnues libres au dénouement. » Mais dans un tems où l'art dramatique n'avait aucune forme en Europe, que pouvait faire de mieux un savant, que d'en établir les préceptes sur la pratique des anciens ?

On s'impatiente avec plus de raison de voir l'abbé d'Aubignac réduire en règles les premiers principes du sens commun ; on ne peut se persuader que le siècle de Corneille eût besoin qu'on lui apprît que « l'acteur qui joue Cinna ne doit pas mêler les barricades de Paris avec les proscriptions du triumvirat, que le lieu de la scène doit être un espace vide, et qu'on ne doit pas y placer les Alpes auprès du mont Valérien. » Mais si l'on pense que le *Thémistocle* de Durier balançait alors *Héraclius*, ces leçons ne paraîtront plus si déplacées pour ce tems-là.

C'est donc sans aucun mépris pour les écrivains qui ont éclairé leur siècle, que je les crois au-dessous du nôtre. Il faut partir du point où l'on est : depuis deux cents ans l'esprit humain a plus gagné, qu'il n'avait perdu en dix siècles de barbarie.

Une *poétique* digne de notre âge serait un système régulier et complet, où tout fût soumis à une loi simple et dont les règles particulières, émanées d'un principe commun, en fussent comme les rameaux. Cet ouvrage philosophique est désiré depuis long-tems, et le sera peut-être long-tems encore.

Quoique la poétique d'Aristote ne procède que par induction, de l'exemple au précepte, elle ne laisse pas de remonter aux principes de la nature : c'est le sommaire

d'un excellent traité. Mais elle se borne à la tragédie et à l'épopée ; et soit qu'Aristote, en jetant ses premières idées, eût négligé de les éclaircir, soit que l'obscurité du texte vienne de l'erreur des copistes, ses interprètes les plus habiles sont forcés d'avouer qu'il est souvent mal-aisé de l'entendre.

Castelvetro, en traduisant la texte d'Aristote, l'analyse et le commente avec beaucoup de discernement; mais par la forme dialectique qu'il a donnée à son commentaire, il nous fait chercher péniblement quelques idées claires et justes dans un dédale de mots superflus. S'il ne discutait que les choses, il serait moins prolixe; mais il discute aussi les mots : encore, après avoir tourné un passage dans tous les sens, lui arrive-t-il quelquefois de manquer le véritable, ou de le combattre mal à propos. Le défaut de ce critique, comme de tous les écrivains didactiqnes de ce tems-là, est de n'avoir vu l'art du théâtre qu'en idée : c'est au théâtre même qu'il faut l'étudier.

Dacier avait cet avantage sur l'interprète italien. Mais comme il avait fait vœu d'être de l'avis d'Aristote, soit qu'il l'entendît ou qu'il ne l'entendît pas, ce n'est jamais pour consulter la nature, mais pour consulter Aristote, qu'il fait usage de sa raison; et lors même qu'Aristote se contredit, Dacier n'ose le contredire.

Non moins religieux sectateur des anciens, Le Bossu n'a étudié l'épopée que dans Homère et Virgile : pour lui, tout est bien dans ces poëtes; et hors de là il n'y a plus rien. Mais si Le Bossu et Dacier n'ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le développement.

Le grand Corneille, avec le respect qu'avait son siècle pour Aristote, et qu'il a eu la modestie de partager, n'a pas

laissé de répandre les lumières de la plus saine critique sur la théorie de ce philosophe; et ses discours en sont le commentaire le plus solide et le plus profond.

Les parallèles qu'on a faits de Corneille et de Racine, et la célèbre dispute sur les anciens et les modernes, en donnant lieu de discuter les principes, ont contribué à les éclaircir.

On est même entré dans le détail des divers genres de poésie; on a essayé de développer l'artifice de l'apologue, de déterminer le caractère de l'églogue, de suivre l'ode dans son essor et dans ses écarts; enfin les notes de Voltaire sur les tragédies de Corneille sont les oracles du bon goût, et les plus précieuses leçons de l'art pour les poëtes dramatiques : mais personne encore n'a entrepris de ramener tous les genres à l'unité d'une première loi.

Le poëme de Vida contient des détails pleins de justese et de goût, sur les études du poëte, sur son travail, sur les modèles qu'il doit suivre; mais ce poëme, comme la poétique de Scaliger, est plutôt l'art d'imiter Virgile, que l'art d'imiter la nature.

La *poétique* d'Horace est le modèle des poëmes didactiques, et jamais on n'a renfermé tant de sens en si peu de vers : mais dans un poëme, il est impossible de suivre de branche en branche la génération des idées; et plus elles sont fécondes, plus ce qui manque à leur développement est difficile à suppléer.

La Frenaye, imitateur d'Horace, a joint aux préceptes du poëte latin quelques règles particulières à la poésie française; et son vieux style, dans sa naïveté, n'est pas dénué d'agrément. Mais le coloris, l'harmonie, l'élégance des vers de Despréaux, l'ont effacé : à peine lui reste-t-il

la gloire d'avoir enrichi de sa dépouille le poëme qui a fait oublier le sien. Cet ouvrage excellent et vraiment classique, l'*Art poétique* français, fait tout ce qu'on peut attendre d'un poëme : il donne une idée précise et lumineuse de tous les genres, mais il n'en approfondit aucun.

Quelques modernes, comme Gravina chez les Italiens, et La Motte parmi nous, ont voulu remonter à l'essence des choses et puiser l'art dans la nature. Mais le principe de Gravina est si vague, qu'il est impossible d'en tirer une règle précise et juste.

« L'imitation poétique est, dit-il, le transport de la vérité dans la fiction. Comme la nature est la mère de la vérité, la mère de la fiction est l'idée que l'esprit humain tire de la nature. » (C'est le modèle intellectuel d'Aristote et de Cicéron, que Castelvetro n'a jamais bien compris.) « La poésie, ajoute Gravina, doit écarter de sa composition les images qui démentent ce qu'elle veut persuader. Moins la fiction laisse de place aux idées qui la contredisent, plus aisément on oublie la vérité, pour se livrer à l'illusion. »

Voilà en substance l'*idée de la poésie*, telle que Gravina l'a conçue : règle excellente pour attacher le génie des poëtes à l'étude de la nature et à la vérité de l'imitation; mais qui n'éclaire ni sur le choix des objets, ni sur l'art de les assortir et de les placer avec avantage règle enfin d'après laquelle ce critique a dû voir que le *Pastor Fido* et l'*Aminte* n'ont point la naïveté pastorale; mais qui ne l'a pas empêché de croire que le *Roland* de l'Arioste était un poëme épique régulier, la *Jérusalem* du Tasse un ouvrage médiocre; et en revanche, de regarder Sannazar comme l'héritier de la flûte de Virgile,

et les poëtes latins que l'Italie moderne a produits, comme les vives images des Catulle, des Tibulle, des Properce, des Ovide, etc.; d'adopter dans les poëmes italiens le mélange du merveilleux de la religion et de la fable, et de confondre le poëme épique avec les romans provençaux.

La Motte analyse avec plus de soin l'idée essentielle des divers genres. Mais comme il ne donne sa théorie qu'à l'appui de sa pratique, il semble moins occupé du soin de trouver des règles que des excuses. Tout ce qu'il a écrit sur le poëme épique est plein des mêmes préjugés qui lui ont fait si mal traduire et abréger l'*Iliade* : au lieu d'étudier le mécanisme de nos vers, il ne cesse de rimer et de déclamer contre la rime : ses discours sur l'ode et sur la pastorale ne sont que l'apologie déguisée de ses odes et de ses églogues : artifice ingénieux, qui n'en a imposé qu'un moment.

J'en reviens aux maîtres de l'art, Aristote, Horace, Despréaux : Aristote, le génie le plus profond, le plus lumineux, le plus vaste qui jamais ait osé parcourir la sphère des connaissances humaines; Horace, à la fois poëte, philosophe, et critique excellent; Despréaux, l'homme de son siècle qui a le plus fait valoir la portion de talent qu'il avait reçue de la nature, et la portion de lumière et de goût qu'il avait acquise par le travail.

Quoiqu'Aristote, dans sa *poétique*, ait donné quelques définitions, quelques divisions élémentaires et communes à la poésie en général, ce n'a été que relativement à la tragédie et à l'épopée, dont il a fait son objet unique.

Il remonte à l'origine de la tragédie, et il la suit dans ses progrès. Il y distingue la fable, les mœurs, les pensées et la diction. Il veut que la fable ait une juste étendue,

c'est-à-dire, telle que la mémoire l'embrasse et la retienne sans effort; il exige que l'action soit une et entière, qu'elle s'exécute dans une révolution du soleil, qu'elle soit vraisemblable, terrible et touchante. A son gré, ce qui se passe entre des ennemis ou des indifférens n'est pas digne de la tragédie : c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère, etc.; que l'action est vraiment tragique.

Il passe aux mœurs, et il exige qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes, et d'accord avec elles-mêmes.

Quoiqu'il admette quatre espèces de tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, et l'une et l'autre simple ou implexe, il donne la préférence à la tragédie implexe et pathétique, à celle, dis-je, où la fortune du personnage intéressant change de face par une révolution pitoyable et terrible. Or, le grand mobile des révolutions c'est la reconnaissance; il veut qu'elle soit amenée naturellement, et il en indique les moyens. La plus belle, dit-il, est celle qui naît des incidens, comme dans l'*Œdipe* et l'*Iphigénie en Tauride*.

Il enseigne aux poëtes une méthode excellente pour s'assurer de la bonté, de la régularité de leur plan; c'est de le tracer d'abord dans sa plus grande simplicité, avant de penser aux détails et aux circonstances épisodiques : il en donne l'exemple et le précepte, en réduisant ainsi le sujet de l'*Iphigénie en Tauride* et de l'*Odyssée*.

Il distingue, dans la fable, le nœud et le dénouement. Il entend par le nœud tout ce qui précède la révolution; et par le dénouement, tout ce qui la suit. Le nœud, dit-il, se forme par des incidens qui viennent du dehors, ou qui naissent du fond du sujet : ces incidens, les moyens, les

circonstances de l'action, sont ce qu'on appelle *épisodes*. Le dénouement ne doit jamais, dit-il, être amené par une machine, mais procéder de la même cause qui produit la révolution.

Ce que les interprètes latins d'Aristote ont appelé *sentences*, et ce que M. Dacier appelle mal à propos les *sentimens*, est, dans la tragédie, l'éloquence des passions; ce qui persuade, intéresse, attendrit; ce qui peint les mouvemens d'une âme, et les fait passer dans les autres âmes. Ici Aristote renvoie à ce qu'il en a dit dans ses livres de la rhétorique.

Il traite enfin de la diction relativement à sa langue.

Après avoir développé le mécanisme de la tragédie, et en avoir établi les règles, il les applique à l'épopée.

La fable en doit être dramatique, et renfermée dans une seule action : il fait voir, dans les deux poëme d'Homère, l'ordonnance même de la tragédie. L'épopée, dit-il, ne diffère de la tragédie que par son étendue et par la forme de ses vers. Il compare les deux genres et donne la préférence à la tragédie, parce qu'elle a pour elle l'évidence de l'action, qu'avec plus d'unité et moins d'étendue, elle produit mieux son effet.

Ces préceptes ont coûté des peines infinies à éclaircir. La foule des commentateurs y a consumé ses veilles. Il ne fallait pas moins que des savans comme Castelvetro et Dacier, et un génie comme Corneille, pour y répandre la clarté; encore arrive-t-il souvent, et dans les points les plus essentiels, que Castelvetro n'est point d'accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Aristote, ni Aristote avec lui-même. Mais du choc de ces opinions, nous n'avons pas laissé de tirer des lumières;

et, dans l'espace d'un siècle et demi, l'expérience journalière du premier théâtre du monde, et l'exemple des plus grands maîtres, nous ont fait voir dans l'art dramatique ce qu'Aristote n'y avait pas vu, un nouveau genre et des moyens nouveaux.

Horace, dans son *Art poétique*, parle de la poésie en poëte, en philosophe, en homme de goût et de génie : il veut que le poëme soit homogène ; que les parties qui le composent se conviennent et soient d'accord ; qu'elles soient proportionnées, et qu'on y évite les ornemens superflus et mal assortis ;

Denïquè sit quodvis simplex duntaxat et unum.

que le poëte soit en état de traiter, non-seulement telle ou telle partie, mais toutes les parties de son ouvrage ; qu'il sache les finir et les mettre d'accord, qu'il choisisse un sujet proportionné à ses forces, et qu'il s'en pénètre en le méditant ;

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

qu'il distribue son sujet avec intelligence et avec sagesse ; qu'il choisisse avec goût ce qui peut intéresser, et rejette ce qui peut déplaire :

Ut jàm nunc dicat nunc debentia dici ;
Hoc amet, hoc spernat.

Il distingue les genres de poésie par les différentes espèces de vers ; il fait sentir les convenances à observer entre le sujet et le style ;

Descriptas servare vices, operumque colores.

il exige non-seulement qu'un poëme soit beau, mais de cette beauté qui touche, persuade, attire.

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Dans la conduite que l'on fait tenir à ses personnages, on doit suivre, dit-il, l'opinion, ou observer les vraisemblances; et celles-ci dépendent de l'analogie et de l'accord des qualités qui composent un caractère :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Non-seulement ces qualités doivent être d'accord entre elles, mais relatives à la fortune, à l'âge, à la condition, à toutes les circonstances qui peuvent influer sur les mœurs.

Horace fait observer toutes ces nuances; mais c'est surtout dans la description des mœurs, qui distinguent les différens âges de la vie, que l'on reconnaît le philosophe attentif à observer la nature.

Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

Dans la composition de la fable, il nous affranchit des liens d'une exacte fidélité pour la vérité historique. Osez feindre, nous dit-il; mais que la fiction se concilie avec la vérité, et s'y mêle si naturellement, qu'on ne s'aperçoive pas du mélange :

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

que le début du poëme soit modeste; que l'action n'en soit pas prise de trop loin; que, sur le théâtre, on ne présente aux yeux rien de révoltant ni d'impossible; que la

pièce n'ait pas moins de trois actes, ni plus de cinq, qu'il n'y ait jamais en scène plus de trois interlocuteurs; que le chœur s'intéresse à l'action dont il est témoin, ami des bons, ennemi des méchans; qu'on n'emploie jamais de machine postiche; et s'il se mêle dans l'action quelque incident merveilleux, qu'elle en soit digne par son importance; que le style de la tragédie soit grave et sévère, mais que, dans le comique, l'aisance et le naturel de la composition fassent dire à chacun que rien au monde n'était plus facile :

Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem, sudet multùm, frustràque laboret
Ausus idem.

Après avoir résumé ses préceptes, Horace recommande aux poëtes l'étude de la philosophie et des mœurs : il distingue dans la poésie deux effets, l'agrément et l'utilité, quelquefois séparés, souvent réunis :

Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
Aut simùl et jucunda et idonea dicere vitæ.

Mais l'agrément de la fiction dépend de l'air de vérité qu'on lui donne;

Ficta voluptatis causâ, sint proxima veris.

de la naïveté du récit, et du soin qu'on prend d'en exclure tout ce qui serait superflu :

Omne sup rvacuum pleno de pectore manat.

Du reste, il pardonne aux poëtes des négligences, pourvu qu'elles soient en petit nombre, et rachetées par

de grandes beautés. Il y a même, en poésie comme en peinture, un genre qui, de loin, produit son effet, quoiqu'il n'ait pas la correction des détails; mais, ce qui est fini, a l'avantage de pouvoir être vu de près, toujours avec un plaisir nouveau :

Hæc placuit semel, hæc decies repetita placebit.

La conclusion d'Horace est que la poésie n'admet point de talens médiocres :

Mediocribus esse poëtis,
Non homines, non dî, non concessêre columnæ.

Encore est-ce peu du talent, ce don précieux de la nature, si le travail ne le développe, si l'étude ne le nourrit, si des amis judicieux et sévères ne le corrigent en l'éclairant; si le poëte, enfin, ne se donne à lui-même le tems d'oublier, de revoir, de retoucher ses ouvrages avant de les exposer au jour :

Membranis intùs positis, delere licebit
Quod non edideris : nescit vox missa reverti.

On ne saurait donner des préceptes généraux ni plus solides ni plus lumineux; mais cet ouvrage est un résultat d'études élémentaires, par lesquelles il faut avoir passé pour les méditer avec fruit; il les suppose, et n'y peut suppléer.

Despréaux applique à la poésie française les préceptes d'Horace sur la composition et sur le style en général, et il y ajoute en les développant. Il veut que la rime obéisse et que la raison ne lui cède jamais; qu'on évite les détails

inutiles et l'ennuyeuse monotonie, le style bas et le style ampoulé :

> Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
> ..... Soyez simple avec art,
> Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

Il recommande l'exactitude, la clarté, le respect pour la langue, et la fidélité aux règles de la cadence et de l'harmonie, préceptes dont il donne l'exemple.

Horace a peint en un seul vers la beauté du style poétique :

> *Vehemens, et liquidus, puroque simillimus amni.*

Despréaux, qui ne le considère que par rapport à l'élégance et à la pureté, a pris une image plus humble :

> J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
> Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
> Qu'un torrent débordé, qui, d'un cours orageux,
> Roule, plein de gravier, sur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de poésie, à commencer par les petits poëme, et la plupart de ces définitions sont elles-mêmes des modèles du style, du ton, du coloris, qui conviennent à leur objet.

Les préceptes qui regardent la tragédie sont tracés d'après Aristote et Horace : la règle des trois unités, et la défence de laisser jamais la scène vide, sont renfermés dans deux vers admirables :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne, jusqu'à la fin, le théâtre rempli.

On y voit l'unité de lieu prescrite à l'égal de l'unité de tems et d'action : règle nouvelle, que les anciens ne nous

avaient point imposée, qu'ils n'ont pas observée inviolablement, et dont il est, je crois, permis de s'écarter comme eux, lorsque le sujet le demande.

Après avoir rappelé l'origine et les progrès de la tragédie dans la Grèce, il la reprend au sortir des ténèbres de la barbarie, et telle qu'on la vit paraître sur nos premiers théâtres, sans goût, sans génie et sans art; il la conduit jusqu'aux beaux jours des Corneille et des Racine : il conseille aux poëtes d'y employer l'amour;

> De cette passion la sensible peinture
> Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Ce qui ne doit pas être pris à la lettre; car les sentimens de la nature sont plus touchans encore, plus pénétrans que ceux de l'amour; et il n'y a point sur le théâtre d'amante qui nous intéresse au degré de Mérope.

Il ajoute :

> Et que l'amour, souvent de remords combattu,
> Y soit une faiblesse, et non une vertu.

règle qui n'est pas générale; car un amour vertueux et sacré, s'il est réduit à l'excès du malheur, peut être aussi très-intéressant; et le cœur des amans est déchiré de tant de manières, que, pour nous arracher des larmes, ils n'ont pas besoin du secours des remords.

Horace est admirable quand il enseigne à observer les mœurs et à les rendre avec vérité; Despréaux l'imite et l'égale. Il termine les règles de la tragédie par le caractère du génie qui lui convient :

> Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond;
> Qu'en nobles sentimens il soit toujours fécond.

L'épopée diffère de la tragédie par son étendue et par l'usage du merveilleux. Ce poëme, dit Despréaux :

> Dans le vaste récit d'une longue action,
> Se soutient par la fable et vit de fiction.

Il se moque du vain scrupule de ceux qui auraient voulu bannir la fable de la poésie française; mais il condamne le mélange du merveilleux de la fable et de celui de la religion, et désapprouve l'emploi de celui-ci, quand même il serait sans mélange :

> Et, fabuleux chrétiens, n'allons pas dans nos songes
> D'un Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

précepte qui ne doit pas exclure un merveilleux décent, puisé dans la vérité même, et qui n'en est que l'extension.

Despréaux veut, pour l'épopée, un héros recommandable par sa valeur et par ses vertus; il demande que le sujet ne soit pas trop chargé d'incidens; que la narration soit vive et pressée; que les détails en soient intéressans et nobles, mêlés de grâce et de majesté.

> On peut être à la fois et sublime et plaisant,
> Et je hais un sublime ennuyeux et pesant.

Il donne Homère pour exemple d'une riche variété; mais il me semble avoir manqué le trait qui le caractérise :

> On dirait que pour plaire, instruit par la nature,
> Homère ait à Vénus dérobé sa ceinture.

Cette ceinture, quoique Homère en soit lui-même l'inventeur, ne lui sied pas mieux qu'elle ne siérait à Hercule.

Il préfère la folie enjouée de l'Arioste au caractère de ces poëtes dont la sombre humeur ne s'éclaircit jamais.

Tout cela bien entendu peut contribuer à former le goût; mais, pour le bien entendre, il faut avoir déjà le goût formé; par exemple, il ne faut pas croire, sur l'éloge que Despréaux fait de l'Arioste, que le *Roland furieux* soit un modèle de poëme épique, ni que le *plaisant* qu'on peut mêler au sublime de l'épopée, le *dulce* d'Horace, soit le joyeux badinage que le poëte italien s'est permis :

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,
Per la polve cercando iva la testa.

Virgile est plein de grâces, et n'est jamais plaisant; Homère veut l'être quelquefois, et c'est alors qu'il n'est plus Homère.

Despréaux finit par la comédie; et les préceptes qu'il en donne sont à peu près les mêmes qu'Horace nous avait tracés :

Il faut que ses acteurs badinent noblement;
Que son nœud, bien formé, se dénoue aisément.

Il exclut de la comédie des sujets tristes, n'y admet point de scènes vides, et lui interdit les plaisanteries qui choquent le bons sens, ou qui blessent l'honnêteté.

Après avoir parcouru ainsi tous les genres de poésie, il en revient aux qualités personnelles du poëte, le génie et les bonnes mœurs. C'est à propos de l'élévation d'âme et du noble désintéressement qu'exige le commerce des muses, que, remontant à l'origine de la poésie, il la fait voir pure et sublime dans sa naissance, et dégradée dans la suite par l'avarice et la vénalité. Tout ce morceau est ha-

bilement imité d'une idylle de Saint-Geniez, comme tout ce qui regarde le choix d'un critique judicieux et sévère est imité d'Horace.

Voilà ce qui reste à peu près de la lecture de ces trois excellens ouvrages.

Aristote et Horace avaient vu l'art dans la nature; Despréaux semble ne l'avoir vu que dans l'art même, ne s'être appliqué qu'à bien dire ce que l'on savait avant lui. Mais il l'a dit le mieux possible; et à ce mérite se joint celui de l'avoir appris à un siècle qui l'aurait peut-être ignoré sans lui : je parle de la multitude.

Quand le goût du public a été formé, la plupart des leçons de Despréaux nous ont dû paraître inutiles; mais c'est grâce à lui-même et à l'attrait qu'il leur a donné, que ses idées sont aujourd'hui communes. Elles ne l'étaient pas du tems que Sarrasin disait de l'*Amour tyrannique* de Scudéri, que si Aristote eût vécu alors, *ce philosophe eût réglé une partie de sa* poétique *sur cette excellente tragédie* : elles ne l'étaient pas du tems que Segrais écrivait : *On verra si dans quarante ans on lira les vers de Racine comme on lit ceux de Corneille..... le poëme de la* Pucelle *a des endroits inimitables; je n'y trouve autre chose à redire, sinon que M. Chapelain épuise ses matières, et n'y laisse rien à imaginer au lecteur* : elles ne l'étaient pas encore assez lorsque Saint-Évremont, cet arbitre du goût, disait à l'abbé de Chaulieu : *Vous mettre au-dessus de Voiture et de Sarrasin, dans les choses galantes et ingénieuses, c'est vous mettre au-dessus de tous les anciens.*

Sarrasin avait, comme Voiture, plus d'esprit que de goût : il appelait un cygne expirant, *un cygne aban-*

donné des médecins. Dans ses vers, la Seine menace de *ses bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux nymphes. Ce n'est pas ainsi qu'ont été galans Voltaire, Bernard, Saint-Lambert; et dans notre siècle, le tour d'esprit de Voiture et de Sarrasin n'aurait pas fait fortune; au contraire, jamais Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, n'ont mieux été appréciés, plus sincèrement admirés; mais si le goût de la nation s'est perfectionné, peut-être en est-elle redevable en partie au bon esprit de Despréaux : son *Art poétique* est, depuis un siècle, dans les mains des enfans; et pour des raisons que j'ai dites ailleurs, il est plus nécessaire que jamais à la génération nouvelle.

MARMONTEL.

POÉTIQUE. (ART) (*Poésie.*) L'art poétique peut être défini un recueil de préceptes pour imiter la nature d'une manière qui plaise à ceux pour qui on fait cette imitation.

Or, pour plaire, dans les ouvrages d'imitation, il faut: 1° faire un certain choix des objets qu'on veut imiter; 2° les imiter parfaitement; 3° donner à l'expression, par laquelle on fait l'imitation, toute la perfection qu'elle peut recevoir. Cette expression se fait par les mots dans la poésie; donc les mots doivent avoir toute la perfection possible. C'est à ces trois objets que se rapportent toutes les règles de la *poétique* d'Horace.

De ces trois points, les deux premiers sont communs à tous les arts imitateurs: par conséquent tout ce qu'Horace en dira, peut convenir exactement à la musique, à la danse, à la peinture. Et même, comme l'éloquence et

l'architecture empruntent quelque chose des beaux-arts, il peut aussi leur convenir jusqu'à un certain point. Quant au troisième article, si l'on en considère les règles détaillées, elles conviennent à la poésie seule, de même que les règles du coloris ne conviennent qu'à la peinture, celles de l'intonation qu'à la musique, celles du geste qu'à la danse. Cependant les règles générales, les principes fondamentaux de l'expression, sont encore les mêmes. Il faut que tous les arts, quelque moyen qu'ils emploient pour s'exprimer, s'expriment avec justesse, clarté, aisance, décence. Ainsi les préceptes généraux de l'élocution poétique, sont les mêmes pour la musique, pour la peinture et pour la danse. Il n'y a de différence que dans ce qui tient essentiellement aux mots, aux tons, aux gestes, aux couleurs. Voilà quelle est l'étendue de l'*art poétique*, et surtout de celui d'Horace; parce que l'auteur s'élève souvent jusqu'aux principes, pour donner à ses lecteurs une lumière plus vive, plus sûre, et leur montrer plus de choses à la fois, s'ils ont assez d'esprit pour les bien comprendre.

Cependant, quoique l'ouvrage d'Horace ait pour titre l'*Art poétique*, il ne faut pas croire pour cela qu'il contienne les règles détaillées de tous les genres. L'auteur a traité sa matière en homme supérieur. S'élevant par des vues philosophiques au-dessus des menues analyses, il s'est porté tout d'un coup aux principes, et a laissé au lecteur intelligent à tirer les conséquences. Il ne parle ni de l'apologue, ni de l'églogue, ni de l'épopée, ni même de la comédie; ou s'il en parle, ce n'est que par occasion, et relativement à la tragédie, qu'il a choisie pour en faire l'objet de ses règles. Ayant étudié sa matière à fond, il

avait compris qu'un seul genre renfermait à peu près tous les autres; que le vraisemblable seul contenait l'univers poétique, et toutes les lois qui le règlent, et qu'ainsi en traitant bien cet objet, quoique sur un seul genre, il expliquerait assez les autres, surtout si ce genre était de nature à les renfermer presque tous : c'est ce qu'il a trouvé dans la tragédie. Héroïque comme l'épopée, dramatique comme la comédie, en vers comme tous les autres poëmes, formant tous ses caractères d'après nature, et prenant un style décent selon les caractères; elle a toutes les parties qui font l'objet de la poétique; par conséquent elle suffisait pour en porter toutes les règles.

Il nous reste à parler de l'*Art poétique* de Vida et de Despréaux.

Marc-Jérôme Vida naquit à Crémone, ville d'Italie, l'an de Jésus-Christ 1507. Il fut évêque d'Albe, et mourut en 1566. Il vivait dans le beau siècle de Léon X, qui avait pour les lettres tous les sentimens qui étaient héréditaires dans la maison de Médicis. Et ce fut à la sollicitation de ce pontife et de Clément VII qu'il entreprit d'écrire un *Art poétique*. Il a fait aussi des hymnes sacrées, un poëme sur la Passion de Notre Seigneur, et un autre sur les vers à soie et sur les échecs.

On reconnaît dans ses ouvrages un esprit aisé, une imagination riante, une élocution légère, facile, mais quelquefois trop nourrie de la lecture de Virgile : ce qui donne à quelques endroits de ses pièces une apparence de centons.

Son *Art poétique* est agréable par sa versification; mais il semble fait pour les maîtres moins que pour les commençans. Il prend au berceau l'élève des muses; il

lui forme l'oreille, lui montre des modèles, et l'abandonne ensuite à son propre génie. Horace a fait beaucoup mieux; il remonte jusqu'aux principes, et se place dans un point si haut, qu'il peut donner la loi à tous les artistes, quelque grands qu'ils soient : il prescrit les règles de l'art même, au lieu que Vida n'offre que la pratique des artistes. Cependant on ne laisse pas de trouver chez ce dernier des préceptes et des conseils qui sont très-utiles. Ce qu'il dit sur l'élocution est d'une netteté charmante; et sa poésie latine est aussi bonne qu'un moderne en peut faire dans cette langue.

S'il est un poëme français qui ait droit d'entrer dans l'étude des belles-lettres, c'est l'*Art poétique* de Despréaux. Horace n'a traité que la tragédie; Vida, à proprement parler, ne traite que le style de l'épopée; mais Despréaux fait connaître en peu de mots tous les genres séparément, et donne les règles générales qui leur sont communes. Non-seulement les jeunes gens doivent le lire, mais l'apprendre par cœur, comme la règle et le modèle du bon goût. Le comte d'Ériceyra, le digne héritier du Tite-Live de sa patrie, a traduit ce bel ouvrage en vers portugais.

POÉTIQUE. (HARMONIE) (*Poésie.*) Il y a trois sortes d'harmonie dans la poésie : la première est celle du style, qui doit s'accorder avec le sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un et l'autre. Les arts forment une espèce de république, où chacun doit figurer selon son état. Quelle différence entre le ton de la tragédie et celui de la comédie, de la poésie lyrique, de la pastorale! etc.

Si cette harmonie manque à quelque poëme que ce soit, il devient une mascarade : c'est une sorte de grotesque qui tient de la parodie : et si quelquefois la tragédie s'abaisse, ou la comédie s'élève, c'est pour se mettre au niveau de leur matière, qui varie de tems en tems ; et l'objection même se retourne en preuve du principe.

Cette *harmonie poétique* est essentielle; mais on ne peut que la sentir, et malheureusement les auteurs ne la sentent pas toujours assez. Souvent les genres sont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne sont nullement autorisés par la pensée qu'ils renferment.

Une oreille délicate reconnaît presque par le caractère seul du vers, le genre de la pièce dont il est tiré. Citez lui Corneille, Molière, La Fontaine, Ségrais, Rousseau, elle ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide se distingue entre mille de Virgile. Il n'est pas nécessaire de nommer les auteurs : on les reconnaît à leur style, comme les héros d'Homère à leurs actions.

La seconde sorte d'harmonie poétique consiste dans le rapport des sons et des mots avec l'objet de la pensée. Les écrivains en prose même doivent s'en faire une règle ; à plus forte raison les poëtes doivent-ils l'observer. Aussi ne ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes ce qui est doux ; ni par des mots gracieux ce qui est désagréable et dur. Rarement chez eux l'oreille est en contradiction avec l'esprit.

La troisième espèce d'harmonie dans la poésie peut être appelée *artificielle*, par opposition aux deux autres espèces ; parce que, quoique fondée sur la nature, aussi bien que les deux autres, elle ne se montre bien sensiblement

que dans la poésie. Elle consiste dans un certain art, qui, outre le choix des expressions et des sons, par rapport à leurs sens, les assortit entre eux de manière que toutes les syllabes d'un vers, prises ensemble, produisent par leur son, leur nombre, leur quantité, une autre sorte d'expression qui ajoute encore à la signification naturelle des mots.

La poésie a des marches de différentes espèces pour imiter les différens mouvemens et peindre à l'oreille, par une sorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'esprit par les mots. C'est une sorte de chant musical qui porte le caractère, non-seulement du sujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette harmonie n'appartient principalement qu'à la poésie; et c'est le point exquis de la versification.

Qu'on ouvre Homère et Virgile, on y trouvera presque par-tout une expression musicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée; on la sent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle consiste. Souvent elle est si sensible, qu'elle frappe les oreilles les moins attentives :

Continuò ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et horridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longè
Littora misceri, et nemorum increbescere murmur.

Et dans l'*Énéide*, en parlant du trait faible que lance le vieux Priam :

Sic fatus senior : telumque imbelle sine ictu
Conjecit, rauco quod protinùs ære repulsum,
Et Summo clypei nequicquam umbone pependit.

Nous n'omettrons point cet exemple tiré d'Horace :

Quà pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo.

S'agit-il de décrire un athlète dans le combat; les vers s'élèvent, se courbent, se dressent, se brisent, se hâtent, se roidissent, s'allongent à l'imitation de celui dont ils représentent les mouvemens.

S'agit-il de baillemens, d'*hiatus*, de peindre quelque monstre à cinquante gueules béantes ?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra
Intùs habet sedem.

Faut-il peindre les cris de douleur qui se perdent dans les airs, le cliquetis des chaînes ?

Hinc exaudiri gemitus, et sæva sonare
Verbera; tum stridor ferri, tractæque catenæ.

Citerai-je ces vers de Despréaux ?

Les chanoines vermeils et brillans de santé
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté.

Le premier de ces deux vers est riant; l'autre est lent et paresseux.

Citerai-je les vers ou la mollesse

Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Mais j'en appelle à ceux qui ont de l'oreille; et s'il y a des gens à qui la nature a refusé le plaisir de cette sensation,

ce n'est point pour eux qu'on a cité ces exemples d'*harmonie poétique* entre tant d'autres.

Quant à ce qui regarde l'harmonie du vers, en tant que composé de syllabes réglées par des mesures et soumises à des règles fixes et positives, (*Voyez* VERS.)

POÉTIQUE, STYLE. (*Poésie.*) Il consiste dans des images ou des figures hardies, par lesquelles le poëte, imitateur parfait, peint tout ce qu'il décrit; et donnant du sentiment à tout, rend son image vivante et animée. Ce style poétique, qu'on appelle autrement *style de fiction*, inséparable de la poésie, et qui la distingue essentiellement de la prose, est le style et le langage de la passion ; c'est-à-dire, de cet enthousiasme dont les poëtes se disent remplis.

Le style poétique doit non-seulement frapper, enlever, peindre, toucher ; mais même ennoblir des choses qui n'en paraissent pas susceptibles. Rien de plus simple que de dire que le vers ïambe ne conviendrait pas à la tragédie, s'il n'était mêlé de spondées ; c'est ainsi qu'on parlerait en prose ; mais Horace, en qualité de poëte, personnifie l'ïambe, qui, pour arriver aux oreilles d'un pas plus lent et plus majestueux, fait un traité avec le grave spondée, qu'il associe à l'héritage paternel, à condition qu'il n'usurpera ni la seconde, ni la quatrième place.

Tardior ut paulò graviorque veniret ad aures,
Spondæos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens, non ut de sede secunda
Cederet aut quartâ, socialiter.

De même, lorsque Boileau veut nous apprendre qu'il a

cinquante-huit ans, il se plaint que la vieillesse

Sous ses faux cheveux blonds déjà toute chenue
A jeté sur sa tête avec ses doigts pesans
Onze lustres complets surchargés de trois ans.

Le *style poétique* abandonne les termes naturels pour en emprunter d'étrangers : il parle le langage des dieux dans l'Olympe; et quand il chante les combats, on croit voir Mars ou Bellone. Enfin, dans le style poétique, qui est fait pour nous enchanter,

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité :
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre :
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse :
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poëte s'égaie en mille inventions,
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses;
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.

POÉTIQUE (COMPOSITION). (*Peinture.*) La composition poétique d'un tableau est un arrangement ingénieux de figures, inventé pour rendre action qu'il représente plus touchante et plus vraisemblable. Elle demande que tous les personnages soient liés par une action principale; car un tableau peut contenir plusieurs incidens, à condition que toutes ces actions particulières se réunissent en une action principale, et qu'elles ne fassent toutes qu'un

seul et même sujet. Les règles de la peinture sont autant ennemies de la duplicité d'action que celles de la poésie dramatique. Si la peinture peut avoir des épisodes comme la poésie, il faut, dans les tableaux comme dans les tragédies, qu'ils soient liés avec le sujet, et que l'unité de l'action soit conservée dans l'ouvrage du peintre comme dans le poëme.

Il faut encore que les personnages soient placés avec discernement et vêtus avec décence, par rapport à leur dignité, comme à l'importance dont ils sont. Le père d'Iphigénie, par exemple, ne doit pas être caché derrière d'autres figures au sacrifice où l'on doit immoler cette princesse. Il doit y tenir la place la plus remarquable après celle de la victime. Rien n'est plus insupportable que des figures indifférentes placées dans le milieu d'un tableau. Un soldat ne doit pas être vêtu aussi richement que son général, à moins qu'une circonstance particulière ne demande que cela soit ainsi. En un mot, tous les personnages doivent faire les démonstrations qui leur conviennent; et l'expression de chacun d'eux doit être conforme au caractèrre qu'on lui fait soutenir. Sur-tout il ne faut pas qu'il se trouve dans le tableau des figures oiseuses, et qui ne prennent point part à l'action principale. Elles ne servent qu'à distraire l'attention du spectateur. Il ne faut pas, enfin, que l'artiste choque la décence ni la vraisemblance pour favoriser son dessin ou son coloris, et qu'il sacrifie la poésie à la mécanique de son art.

Le Chevalier DE JAUCOURT.

FIN DU TOME DOUZIÈME.

TABLE

DES ARTICLES CONTENUS DANS CE DOUZIÈME VOLUME.

NOTA. *Les articles marqués d'un astérisque sont ceux qui n'existent point dans les éditions précédentes de l'*Esprit de l'Encyclopédie, *et dont l'Éditeur a cru devoir enrichir celle-ci.*

Suite de la lettre O.

ORATEUR.	*Éloquence, Rhétorique.* Le Chevalier de Jaucourt. . . .	1
———	*Littérature.* . . Marmontel. .	3
ORDRE. *	*Métaphysique.* D'Alembert.	19
OSTRACISME.	*Histoire ancienne.* Le Chev. de Jaucourt.	23

P.

PAIX.	*Droit naturel, Politique.* Diderot. . . .	31
PALLADIUM. *	*Littérature.* . . Le Chev. de Jaucourt. . . .	35
PANTOMIME.	*Jeux scéniques des Romains.* Le Chev. de Jaucourt.	38

PANTOMIME.	*Art dramatique.* Marmontel.	46
PARADE.	*Histoire du Théâtre.* M. le comte de Tressan.	55
PARODIE.	*Belles-lettres.*	61
———	*Littérature.* . Marmontel. . .	64
PARQUES. *	*Mythologie.* Le Chevalier de Jaucourt. . .	68
PARTERRE.	*Littérature.* . Marmontel. . .	73
PASSIONS.	*Philosophie morale.* Diderot.	80
———	*Poésie.*	99
PASTORALE.	*Poésie.* . . Le Chevalier de Jaucourt. . . .	106
———	*Musique.* . . J.-J. Rousseau. .	116
PATHÉTIQUE.	*Éloquence, Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. . . .	117
———	*Littérature.* . . Marmontel. .	119
———	*Musique.* . J.-J. Rousseau.	125
PATIENCE.	*Morale.* Diderot.	126
PATRIE. *	*Gouvernement politique.* Le Chev. de Jaucourt.	128
PATRIOTE.	*Gouvernement.* Le Chev. de Jaucourt. . . .	137
PATRIOTISME. *	*Gouvernement.* Le Chev. de Jaucourt. . .	140
PÉNATES (dieux). *	*Mythologie, Littérature.* Le Chev. de Jaucourt.	141
PENSÉE.	*Art oratoire.* Le Chevalier de Jaucourt. . . .	143
PÈRE.	*Droit naturel.* Le Chev. de Jaucourt. . . .	149

PEUPLE (le). *Gouvernement politique.* Le Chev. de Jaucourt. 152
PEUPLE ROMAIN. *Histoire romaine.* Le Chev. de Jaucourt. . . 157
PHILOSOPHE. *Morale.* . . Diderot. 158
PHILOSOPHIE. *Philosophie.* Diderot. . . . 165
PHILOSOPHIQUE(esp.)* *Morale.* Le Chevalier de Jaucourt. . . . 184
PHYSIONOMIE. *Morale.* . . . Diderot. 185
——— *Science imaginaire.* Le Chev. de Jaucourt. . . 185
PHYSIQUE.* *Philosophie.* . D'Alembert. . 187
PLAISANT. * *Belles - Lettres*, *Poésie.* Marmontel. . . 193
PLAISANTERIE. *Art de la parole.* M. Sulzer. 197
PLAISIR. *Synonîmes.* . . . Le Chev. de Jaucourt. . . 204
——— *Morale.* . Diderot. 206
PLAN. *Belles-lettres.* Marmontel. . . 217
PLATONISME. * *Hist. de la philosop.* Diderot. 221
POËME.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 240
——— CYCLIQUE. * *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 242
——— DIDACTIQUE. * *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 244
——— DRAMATIQUE.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 251
POËME ÉPIQUE.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 253
——— GÉNÉTHLIAQUE.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 288
——— HISTORIQUE. * *Poésie didactique.* Le Chev. de Jaucourt. . . . 289
——— PHILOSOPHIQUE.* *Poésie didactique.* Le Chev. de Jaucourt. . . 290

——— EN PROSE.* *Belles-lettres.* . Le Chev. de Jaucourt. . . . 290
——— SÉCULAIRE.* *Belles-lettres.* Le Chev. de Jaucourt. . . 291
POÈME.* *Belles-lettres.* . M. Sulzer. . 292
——— LYRIQUE.* *Littérature.* . . . Grim. . . . 307
POÉSIE.* *Beaux-arts.* Le Chev. de Jaucourt. . . 327
——— LYRIQUE.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 336
POÉSIE.* *Littérature.* . Marmontel. . 339
POÊTE.* *Littérature.* . . Marmontel. . 401
———* *Belles-Lettres.* Le Chev. de Jaucourt. . . . 416
———* *Littérature.* . M. Sulzer. . . 420
POÉTIQUE.* *Littérature.* . Marmontel. . 437
——— ART.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 454
——— HARMONIE.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 457
——— STYLE.* *Poésie.* Le Chev. de Jaucourt. 461
——— COMPOSITION.* *Peinture.* . . Le Chevalier de Jaucourt. . . . 463

FIN DE LA TABLE.